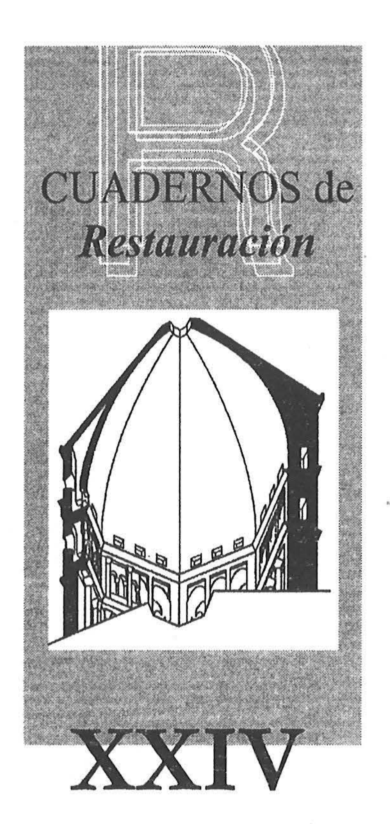
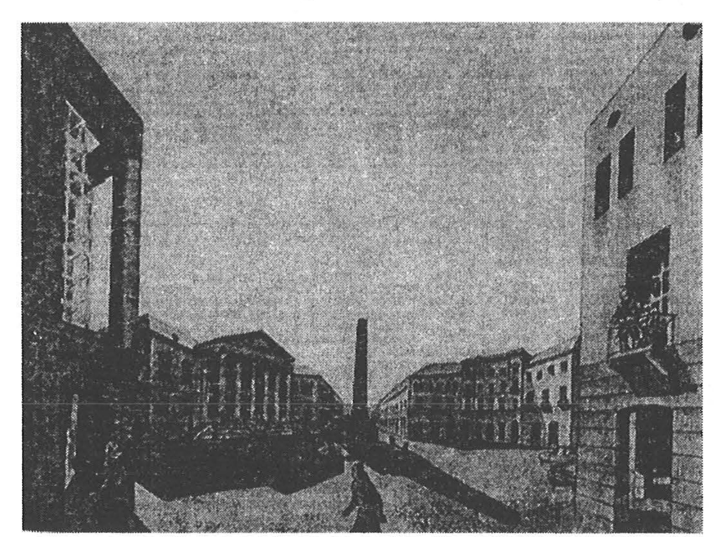


XXIV

HISTORIA Y PROYECTO: UNA REVISIÓN DE LOS CONCEPTOS DE TIPO Y CONTEXTO

ANGELIQUE TRACHANA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

8-23-07



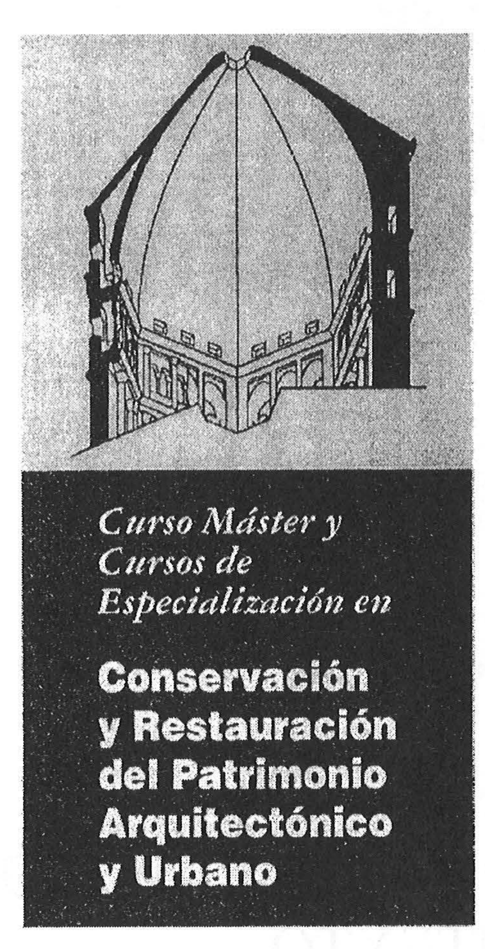
XXIV

HISTORIA Y PROYECTO: UNA REVISIÓN DE LOS CONCEPTOS DE TIPO Y CONTEXTO

ANGELIQUE TRACHANA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

8-23-07



DIRECCIÓN: D. Ricardo Aroca Hernández-Ros

D. Javier García Gutiérrez Mosteiro

SECRETARÍA Y COORDINACIÓN ACADÉMICA: Dña. Angelique Trachana



ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE MADRID



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

8 Área
23 Autor
07 Ordinal de cuaderno (del autor)

Cuaderno de Restauración XXIV
Historia y proyecto. Una revisión de los conceptos de tipo y contexto

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Composición y maquetación: Lucía Alba Fernández
CUADERNO 268.01 / 8-23-07
ISBN-13: 978-84-9728-284-0
Depósito Legal: M-6259-2009

HISTORIA Y PROYECTO
Una revisión de los conceptos de TIPO y CONTEXTO

ANGELIQUE TRACHANA

HISTORIA Y PROYECTO
Una revisión de los conceptos de tipo y contexto

Si es cierto que la realidad se hace menos evidente y retrocede a medida que se desarrolla la actividad simbólica del hombre, parece que, entonces, ha de compartir inexorablemente el ámbito de su residencia entre un universo de espacios materiales y lugares simbólicos. "Si la vida acontece en el espacio y la muerte sucede en el tiempo"(E. Lledó), no resulta extraño que el espacio de la arquitectura haya surgido, en la penumbra de la historia, y un pacto entre la materia (necesidad) y el símbolo (recuerdo). Pero semejante adecuación no parece que responda a nuestra mirada actual[1].

El desarrollo de todas las "teorías" sobre la arquitectura a partir de mediados del s. XVIII tienen lugar en el ámbito de cambios significativos del concepto que se tiene de la "historia". Y, sin duda, hoy uno de los debates teóricos más relevantes sigue discurriendo en torno al valor del material histórico en la formación de los conceptos actuales y vigentes.

El campo operativo de la disciplina arquitectónica, por otro lado, se extiende, más que nunca, sobre lo ya construido dada la prolífica producción de la era moderna, periodo considerado ya caduco y cerrado, y dado el valor cultural reconocido en un espectro de las preexistencias, cada vez más amplio.

En el campo teórico de la arquitectura, la ciudad histórica y el patrimonio arquitectónico constituyen el ámbito donde todavía se pueden verificar los conceptos elaborados a lo largo de la historia de la arquitectura ya que fuera de ese ámbito se están creando categorías que carecen todavía de definición teórica, y su valor histórico está por verificarse. Mientras que en el hacer profesional arquitectónico, la necesidad de operar en los contextos históricos, la intervención en los antiguos contenedores para adecuarlos a nuevos usos, la continua renovación y acondicionamiento técnico de los espacios arquitectónicos y urbanos para responder a nuevas demandas sociales y culturales, el proyectar y construir en relación con lo preexistente, la interpretación del material histórico en la conservación del medio ambiente, requieren de una fundamentación sobre conceptos y metodología que legitime las acciones y, sobre todo, actúe preventivamente sobre los excesos y abusos, que se pueden cometer.

---

[1] Antonio Fernández Alba, discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, p.21.

Grandes carencias de formación específica, ignorancia y a veces también prepotencia operando conjuntamente con intereses económicos y especulativos, han ido mermando en los últimos tiempos de bonanza productiva tanto en edificación nueva como en rehabilitación, los contextos históricos. La cuestión de fondo, es la interpretación del material histórico y cultural, que implica el conocimiento de la historia y la valoración justa de la cultura material y de la arquitectura, en particular, que corresponde a los diferentes períodos de la historia donde se preservan las grandes concepciones de la forma y del espacio arquitectónico.

Se trata, pues, de cómo fundamentar la praxis en el conocimiento e instrumentar el pasado como experiencia vivida y conocimiento teórico en el proyecto contemporáneo. A partir de los años sesenta hubo una prolífica producción en la historiografía y el ensayo en este sentido, mientras que se daba un giro radical en la concepción formal y espacial de la arquitectura con respecto a las concepciones de las vanguardias del siglos XX. No solo se trataba de la intervención y restauración de edificios históricos sino de una idea conservadora y restauradora que se imbuía en el proyecto arquitectónico. En este momento histórico, la consideración de la historia como fuente de ideas y de formas propiamente trataba de restablecer la continuidad histórica, es decir, la historia de la arquitectura como continuidad que supuestamente se había roto por las vanguardias del siglo XX. El significado de la arquitectura como evolución a partir de una arquitectura precedente representaba una invariante histórica hasta el Movimiento Moderno. La Arquitectura se entendía como la constante evolución y actualización del material histórico. En las corrientes del clasicismo, el romanticismo, el historicismo y el racionalismo, se han ido demostrando las variantes concepciones de la historia.

En los principios del siglo XX, la ruptura no fue tan radical como se manifestó, por las vanguardias clásicas, y como se advierte en la propia obra de Le Corbusier, quien mantiene una tensión extraordinaria entre el pasado y el presente.

Así que hablar de arquitectura en términos de "crisis" y de los problemas de la llamada posmodernidad es como remontarse a finales del s. XVIII, cuanto la tradición clásica comenzó a perder autoridad exclusiva y los arquitectos, con su recién encontrada ansiedad histórica, se pusieron en busca de paradigmas alternativos. El siglo XIX elaboró dos concepciones contradictorias de la historia: la primera mantenía que la historia proporcionaba modelos a imitar, noción heredada del siglo XVIII y basada en el punto de vista tradicional de que el objetivo de los estudios históricos era aprender del pasado, por lo que la historia se definía como la representación de los sucesos pasados. La segunda concepción contemplaba la historia como un proceso irreversible, por lo que la historia significaba los sucesos mismos de ahora. Los sucesos históricos tenían significado en el contexto en el que ocurrían, y no tenía sentido alguno tratar estos sucesos como modelos literales. La única forma de aprender del pasado consistía en descubrir la idea esencial que subyacía debajo del flujo de sucesos[2].

La "crisis" de la arquitectura a comienzos del siglo XX estaba precisamente relacionada con el cambio de una práctica basada en la primera concepción de la historia a otra basada en la segunda. Pero, fuesen los que fuesen los argumentos teóricos esgrimidos durante el s. XIX para la interpretación historicista y en contra de la imitación de estilos pasados, la práctica arquitectónica, lo cierto es que, seguía enraizada a hábitos anteriores. Existían, es verdad, desavenencias en relación con la forma de operar con el material histórico pero la cuestión fundamental era si se podían combinar distintos estilos en la misma obra o seguir un estilo único. La imitación se interpretaba de distintas maneras:

[2] Colquhoun, Alan, *Modernidad y tradición clásica*, Editorial Jucar Universidad, 1991, p.12.

podía significar la repetición de las formas finales o el descubrimiento de los principios compositivos subyacentes a la forma proyectada. Pero había un punto en que todos estaban de acuerdo: la esencia de la arquitectura se tenía que buscar en los ejemplos históricos. Todo esto cambió hacia finales del siglo XIX con el surgimiento de nuevas prácticas que buscaban establecer otros principios de diseño distintos a los de la imitación estilística y la adaptación ecléctica. Estas nuevas vanguardias operaron entre dos polos opuestos: el de una arquitectura vitalista de inclinación artesanal, y el de una arquitectura racionalista de orientación maquinista. Con ello, continuaba, en cierta manera, la dialéctica romanticismo/clasicismo, que había caracterizado el s. XIX, después de la Primera Guerra Mundial, continuación que marcó el tono de la práctica arquitectónica global a partir de la Segunda[3].

Dentro del Movimiento Moderno también se producía una divergencia entre aquellos cuyo objetivo era cambiar el lenguaje arquitectónico y aquellos que tenían como meta más radical destruir el marco institucional y profesional de la arquitectura asentando nuevos principios arquitectónicos. La mayoría de los arquitectos del Movimiento Moderno estaban motivados por ideales sociales progresistas. Su discurso estaba orientado hacia un ideal que les proporcionaba un sentimiento colectivo de proyecto para el presente. Los autores de la historia moderna de la arquitectura, quienes trataban de dotarla de una genealogía, Pesvner, Giedion, Benévolo, Collins y Frampton, remontaban en el siglo XIX o incluso en el XVIII, para encontrar raíces y referencias de movimiento moderno. De es modo se interpretaba, otra vez, en clave positivista la historia, es decir, la historia como progresión continua, coherente y, en conjunto, beneficiosa. La concepción de la arquitectura como innovación no era contradictoria a la idea de progreso propagada por la interpretación historicista. El presente, según esta lectura, surgía del pasado en cierta analogía con la evolución biológica, que implicaba para toda interpretación racionalista de la arquitectura que la arquitectura del presente contienía trazas de características heredadas.

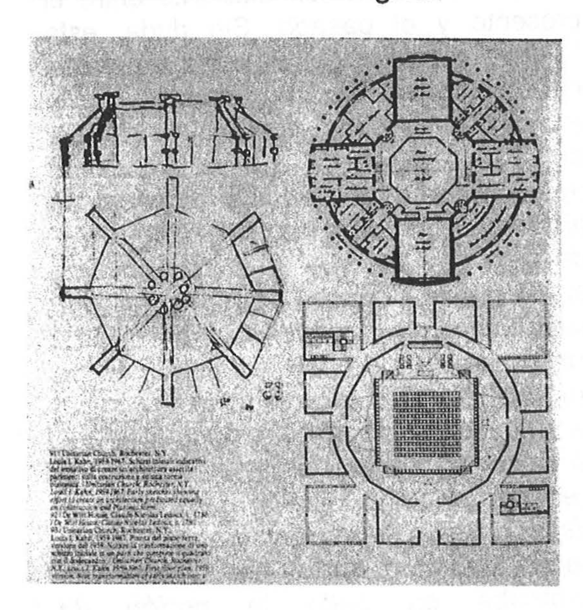
Pero lo más habitual era contemplar el Movimiento Moderno, tanto en arte como en arquitectura, bajo el rasgo principal de cambio en la relación existente entre el presente y el pasado. Sin duda, esta "ruptura" epistemológica podría explicarse por cambios en la sociología, la tecnología y la economía de la arquitectura, por lo que la "novedad" aparecía como resultado de la casualidad histórica. Pero las condiciones "objetivas" de esta ruptura, que la teoría moderna preconizaba, nunca llegaron a ser suficientemente determinadas para justificarla de todo. Un factor que sí fue importante y tuvo enorme influencia sobre la arquitectura moderna, incluso más que la tecnología, fue la teoría del arte general, tal como Giedion demuestra en *Espacio tiempo y arquitectura.* Eso hacía, según Frampton, que el historicismo sólo explicaba en parte la noción de "modernidad" en las vanguardias arquitectónicas [4].

En las últimas décadas del siglo XX, los cambios en el clima arquitectónico podrían parecer como mera continuación de la crisis que sufrió la arquitectura a principios del siglo XX, momento de la aparente ruptura con la historia. Una vez, que las nuevas teorías tomaron cuerpo y ganaron aceptación, se creó una situación donde las distintas posiciones parecían reacciones contra el Movimiento Moderno. Pero esa mismas reacciones posmodernas que consideraron el Movimiento Moderno agotado y caduco seguían produciendo una arquitectura inconfundiblemente moderna pero revestida con ciertos adornos y elementos comunicativos que el mercado y la nueva cultura demandaban. No fue tal la

[3]Colquhoun, A., *Op.cit. pp.*12-13.

[4] Frampton, Kenneth, *Historia y crítica de la arquitectura moderna,* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (1980), p.9.

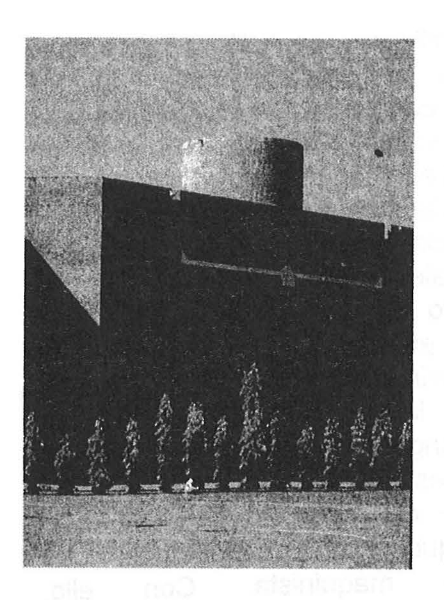
reutilización de formas históricas y tradicionales que el posmodernismo intentaba invocar sino la prolongación de las producciones del Movimiento Moderno que quería desbancar. Además lo posmoderno no sólo se podía interpretar como el revival de formas históricas, sino de todas aquellas tendencias, aparentemente dentro del mismo Movimiento Moderno, que habían modificado su contenido original.

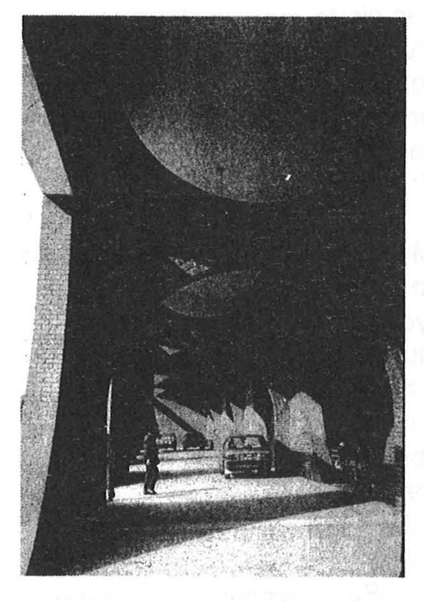


L. Kahn, Iglesia unitaria de Rochester, 1959-67, comparada con un proyecto del siglo XVIII

Cuando L. Kahn ponía en debate "la amnesia histórica" frente a la proyección "heroica" de la arquitectura moderna hacía el futuro, su visión del "pasado como experiencia" abría de nuevo un diálogo formal con la historia que se proyecta en el presente como fuente de inspiración. En distintas situaciones nacionales, escuelas y tendencias, frente a la idea de tradición que constituía "obstáculo y chantaje", tomaron cuerpo diferentes líneas de investigación sobre el proyecto arquitectónico orientadas en la búsqueda de un nuevo lenguaje arquitectónico.

El cambio sucede en la transición de una situación económica y social, de la era industrial a la posindustrial, la sociedad de la información y el conocimiento en la que se da prioridad a los valores culturales y comunicacionales en todas sus producciones.

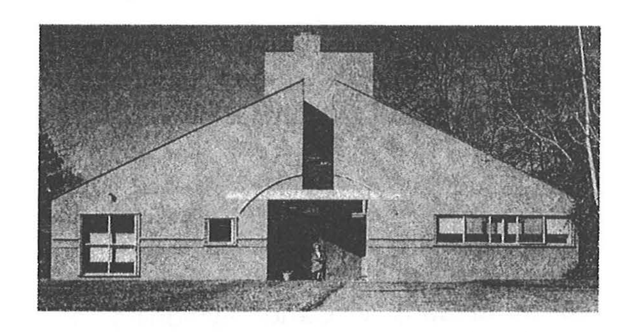




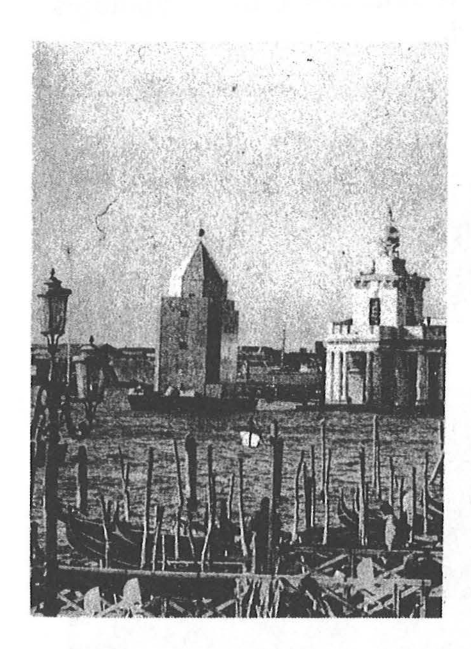
L. Kahn, Escuela India de Administración, Ahmadabad, 1963

En la producción de edificación y espacio urbano como en el resto de los sectores productivos, se demandaba diseño e imagen frente a la economía y la funcionalidad que tenían prioridad en la modernidad. La cuestión del "lenguaje" retorna en el epicentro de la discusión teórica de la arquitectura y el urbanismo[5] y se actualiza el formalismo decimonónico y el concepto de "composición" en clave posmoderna. La arquitectura americana así como la crítica arquitectónica que se producía en este continente giraba entorno a la

[5] Portoghesi, Paolo, *Después de la arquitectura moderna*, Ed. Gustavo Gili, 1981, p.89.



Robert Venturi, casa Vanna Venturi, Chestnut Hill, Philadelphia, Pennsylvania, 1962



Aldo Rossi, Teatro flotante de Venecia

cuestión de **lenguaje**. El giro hacía lo "monumental" de Louis Kahn, lo popular y lo vernáculo de Robert Venturi y el resto de las categorías que taxonomiza Charles Jencks (*El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna)* testimonian una preocupación por los problemas propios de la construcción del objeto arquitectónico. Paralela a esa se desarrolla la otra corriente que se preocupa por las relaciones entre "objeto y **contexto**"[6]. En Europa la plataforma revisionista de la modernidad surgida en Italia y conducida por Aldo Rossi, reflexionaba sobre la *Arquitectura de la ciudad*"[7]. Allí resurgía la investigación "tipológica" y morfológica en arquitectura. La reformulación del concepto del **tipo** formaba parte de una reflexión más amplia y profunda sobre la "**ciudad**" cuando precisamente afrontaba su mayor crisis y se hablaba de su disolución. Hay, por tanto, al menos dos conceptos, el rescate del concepto del "tipo" y la acuñación del concepto del "contexto" que reconducen el nuevo discurso arquitectónico.

En la realidad italiana donde se reavivan estos discursos, la verdad es que nunca se habían asimilado las doctrinas modernas "radicales" a causa del gran peso de la tradición clásica. Incluso los maestros como Pagano, Terragni, Cattaneo, Figini, y Pollini, el grupo BBPR, Muratori, Gardella, Albini, Libera, de Renzi, Piccinato, etc., injertaron su propia "revolución lingüística" en el tronco de una tradición académica que nunca acabó de rebatirlos. En los decenios siguientes a sus exordios, su misma enseñanza en la Escuela no pudo, al verse continuamente contrariada por estas fuerzas, introducir experiencias parecidas a las que desarrollaba en todo el mundo la didáctica de la Bauhaus. Revolución lingüística, decimos, porque, en efecto, la arquitectura moderna italiana acogió las indicaciones del Racionalismo sustancialmente como indicaciones estilísticas[8].

Pero el historicismo desarrollado por la posmodernidad italiana, había sido el gran tema de la arquitectura durante la gestión fascista como análogamente ocurrió en la Alemania del nacionalsocialismo, en la Rusia stalinista y, en general, en la gestión de los regímenes totalitarios en Europa. La tendencia italiana se centraba "en las teorizaciones ambientalistas de matriz giovanoniana y acoplada a la retórica imperial de los "destripamientos"

[6] Esta conclusión se deduce del ensayo de Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

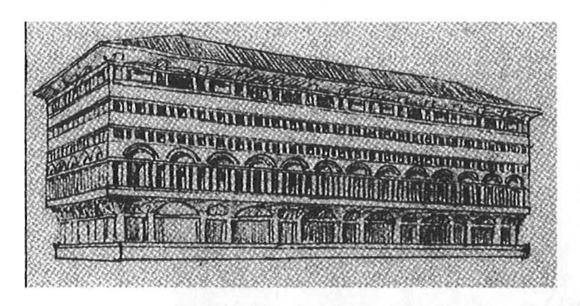
[7]Rossi, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1971.

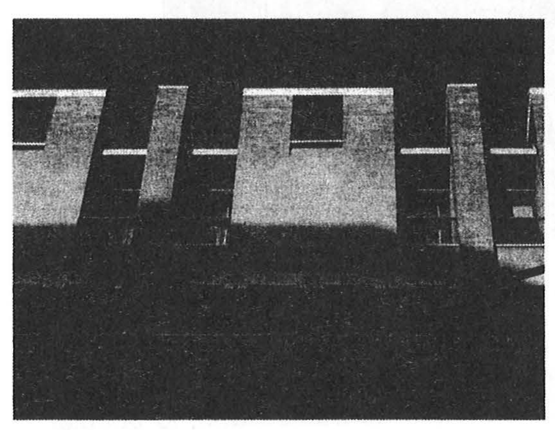
[8]Purini, Franco, *La arquitectura didáctica*, Dirección General de Arquitectura, Madrid,1984 p.113.

recubriendo con oropeles retóricos la necesidad de una política de *grands travaux*"[9]. Insistiendo sobre la ciudad histórica, se marginaban propuestas de la generación racionalista, los proyectos, por ejemplo, Milano Verde, las investigaciones de Diotallevi y Marescotti, la urbanística de Piccinato, los planes para el valle de Aosta, etc. Así se mantuvo activo, aunque en términos ambiguos, un punto de vista historicista con consecuencias notables en los años siguientes.

También merece recordar la alternativa "ruralista" de G. Pagano cuyos trabajos de análisis de la edificación rural resultaría una gran contribución a la formulación del programa de la arquitectura neo-realista. Incluso el populismo recurrente de lo posmoderno encuentra sus raíces en la arquitectura del Neo-realismo alejándose una vez mas de los problemas verdaderos y el debate disciplinar entorno a la concreción de los problemas urbanos, tal como anunciaba, frente a la abstracción característica de la modernidad.

Así que Italia fue propulsora de una nueva "tendencia" que era consecuencia de la debilidad constitucional del proceso de la arquitectura moderna italiana. Y, este nuevo historicismo conectaba con el renovado interés por los problemas de la **ciudad** y el **patrimonio** edilicio. La ciudad se concibía de nuevo como problema totalizador, es decir, como una entidad conceptual a la que había de referir el proyecto arquitectónico y urbano.
El problema de la ciudad como totalidad se suscitaba al mismo tiempo por Kevin Lynch y en las utopías de Tange o en aquéllas de los metabolistas, en las propuestas de L. Quaroni y en las fantasías de Archigram. Pero, mientras que en estas nuevas teorías generalmente se observaba una ciudad abstracta, en el debate italiano, profusamente marcado por la discusión sobre los cascos antiguos y por las propuestas de S. Muratori, se contemplaba la ciudad como entidad histórica y la intervención en concreto. El discurso tipologico adquiría sentido a la medida que se trataba de recuperar la identidad de un **tejido urbano** y el concepto de **espacio público** y, con ellos, los **valores cívicos y humanos de la ciudad**. A. Rossi (*La arquitectura de la ciudad*) y Carlo Aymonino (*El significado de las ciudades*) dedicaron una reflexión sistemática sobre la **forma urbana en relación con la tipología edificatoria**.



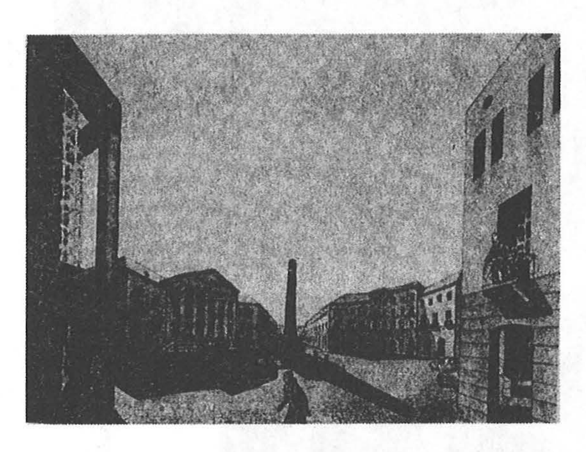


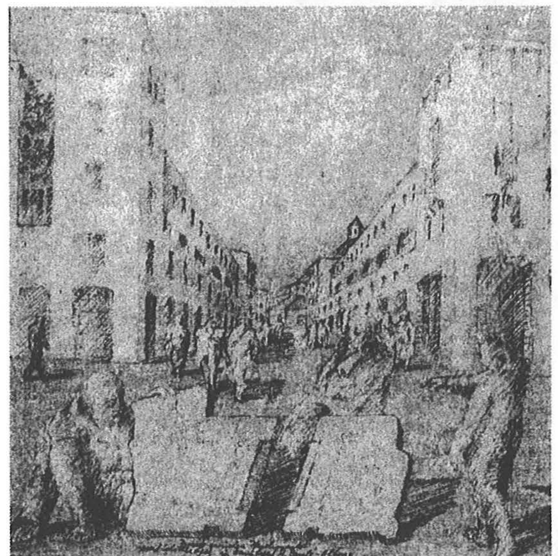


Saverio Muratori, Palazzo della Democrazia Cristiana all'EUR, Roma y Sede ex ENPAS, Bologna vista desde la via dei Mille

[9] Purini, F. *Op.cit.* pp. 113-114.

Dentro de este debate disciplinar, tanto **la restauración de los edificios históricos** como la **intervención en los antiguos contextos**, la **construcción en relación con las preexistencias, adquiere gran importancia**. En los dibujos de los hermanos Krier, para proyectos y concursos en contextos urbanos preexistentes, se visualizaba el concepto de integración ambiental. Pero no sólo se trataba de una fusión ambiental de lo nuevo con lo antiguo sino que tenía que ser estructural y aquí intervenía el concepto de tipo.





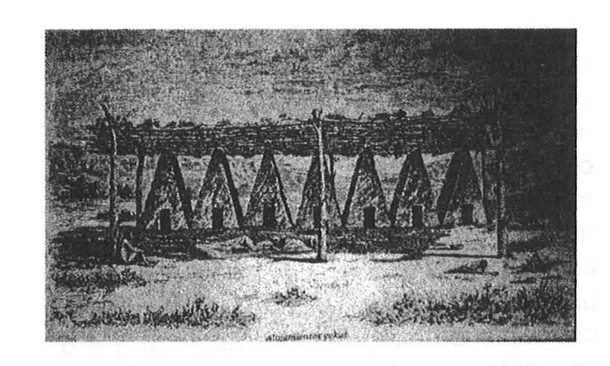
El **proyecto "analógico"**, concepto acuñado en esta ambientación, sustrae de la arquitectura histórica su esencia tipológica así como sus leyes compositivas que reproduce en la arquitectura de nueva planta concebida en términos de materiales y técnicas contemporáneos. La disposición tripartita, por ejemplo, de una fachada clásica constituida en zócalo, cuerpo y coronación. Se dice también mimesis metafórica en el sentido de que lo nuevo deriva de lo antiguo pero no por "mimesis directa" de la forma sino extrayendo de ella un concepto abstracto, una idea latente.

Pero la mimesis directa, el pastiche, el fachadismo banal, también participaban de un repertorio formal que se estimulaba, sobre todo, por el "venturianismo" y desde Norteamérica. La cultura norteamericana reaccionaba así frente al Movimiento Moderno que vino de Europa, que en los año treinta había adoptado y exaltado y que ahora ponía en crisis y rechazaba.

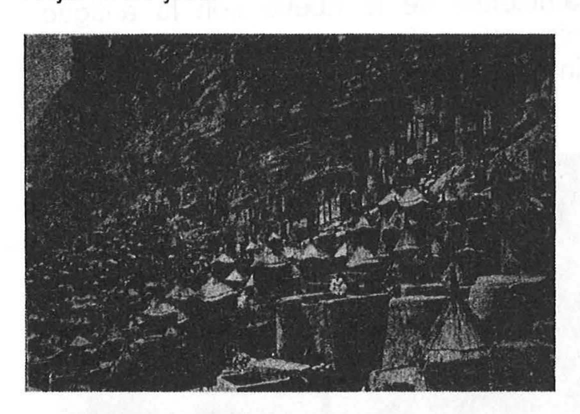
Krier, dibujos de la Plaza Redonda de Karlsruhe y Galeria Comercial entre Pherdermarkt y la Opera

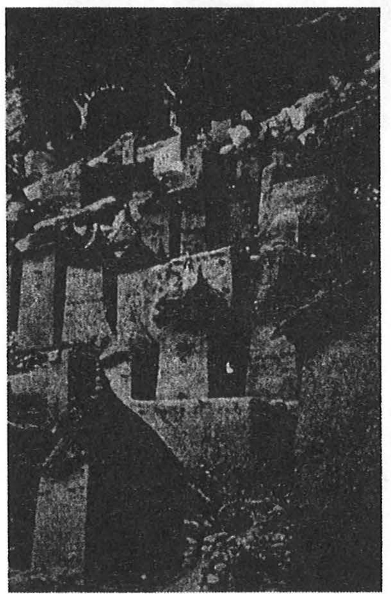
EL TIPO

El tipo es una de las grandes cuestiones que se suscitan en relación con el proyecto y la historia. Como tipo entendemos la **estructura** profunda de la forma, lo que dota de significación a los objetos y ahondando diríamos que es lo que establece lazos con el pasado y con la sociedad. Es, según Alan Colquhoun, lo que establece comunicación entre objeto y sujeto haciendo inteligibles las formas[10].

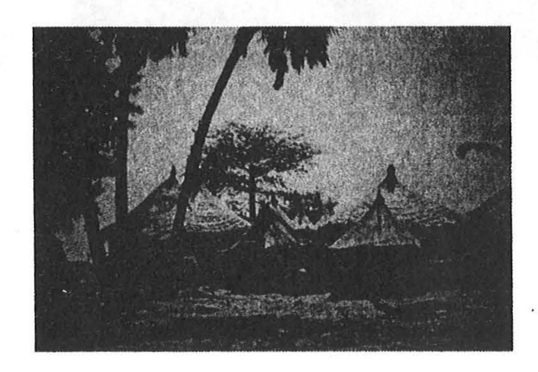


Alojamientos yokut



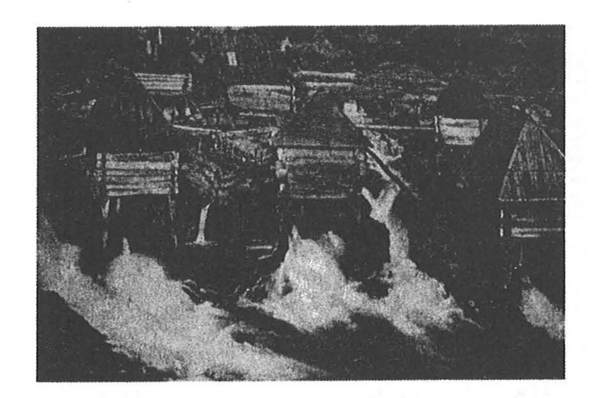


Poblado Dogon

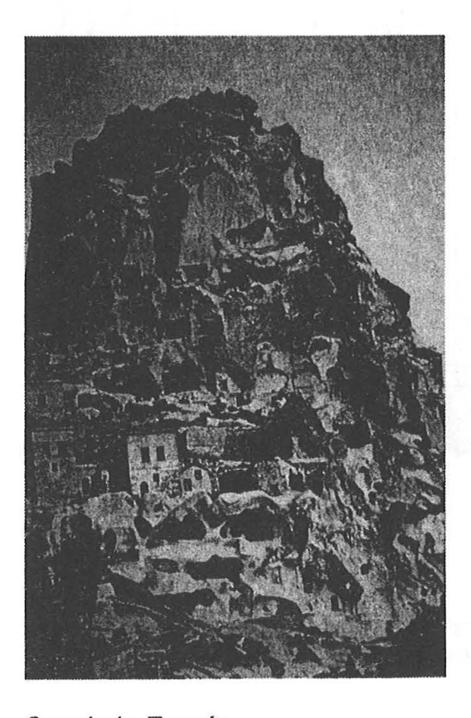


Vivienda rural en Togo

[10] Colquhoun, A, "Tipología y método de diseño" en Ch. Jencks y G. Baird, *El significado en Arquitectura,* H. Blume Ediciones, Madrid, 1975.



Construcciones palafíticas, Yugoslavia



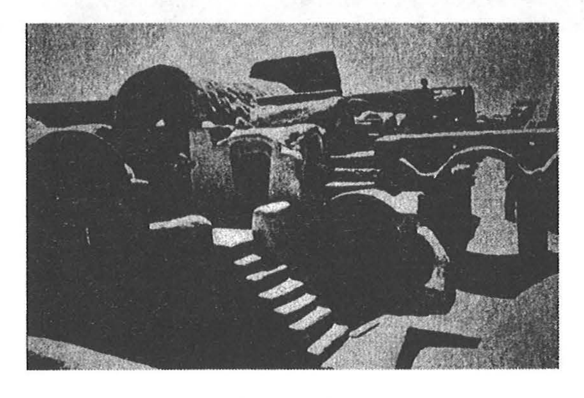
Capadocia, Turquía



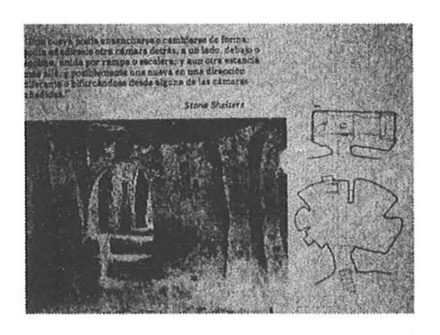
Alojamientos trogloditas, Shelter en África

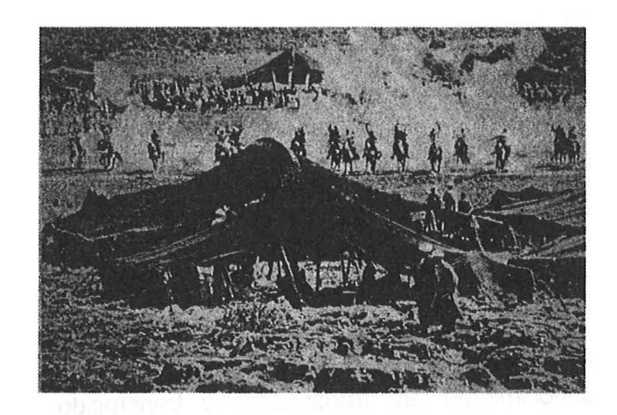
El tipo es un principio de **conocimiento activo**. Hay dos fuentes de conocimiento tipológico: **la experiencia y el concepto**

Al **conocimiento empírico** se han basado desde siempre los hombres para construir, sus instrumentos, sus utensilios y sus propias casas. La tradición constituye un conjunto de saberes para desenvolverse en la vida cotidiana pero también para manifestar la espiritualidad y las aspiraciones más elevadas en las diferentes sociedades. Ese tipo de conocimiento era transmisible y transmitido para llevar a cabo sus quehaceres y formas de expresión. Tanto la primera cabaña como la construcción arcaica de piedra se concibe como actividad paralela a otros quehaceres y oficios artesanales: la cerámica, la cestería, el tejido... La obra que más tarde se llamó arquitectura pertenecía a una clase de **objetos reproducibles**. Una obra de arquitectura, una construcción cualquiera, una casa como una barca, un vaso o un cántaro queda definida a partir de las **características formales** que tienen que ver con problemas que van de la construcción al uso, al lugar y la cultura y que permiten su **reproducción** según una lógica que a problemas idénticos corresponden idénticas formas. La **estabilidad de las formas** refleja la estabilidad de una sociedad, de sus actividades así como de sus técnicas y sus imágenes. En la estabilidad de la formas diriamos subyace el conocimiento tipológico.

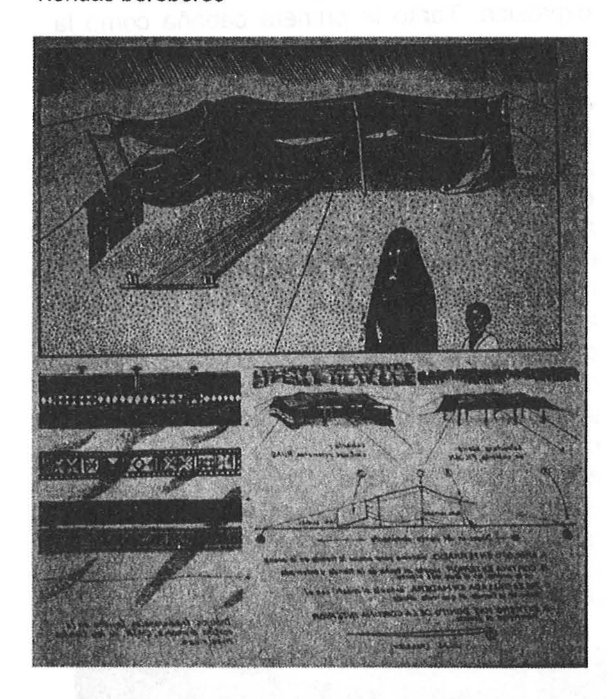


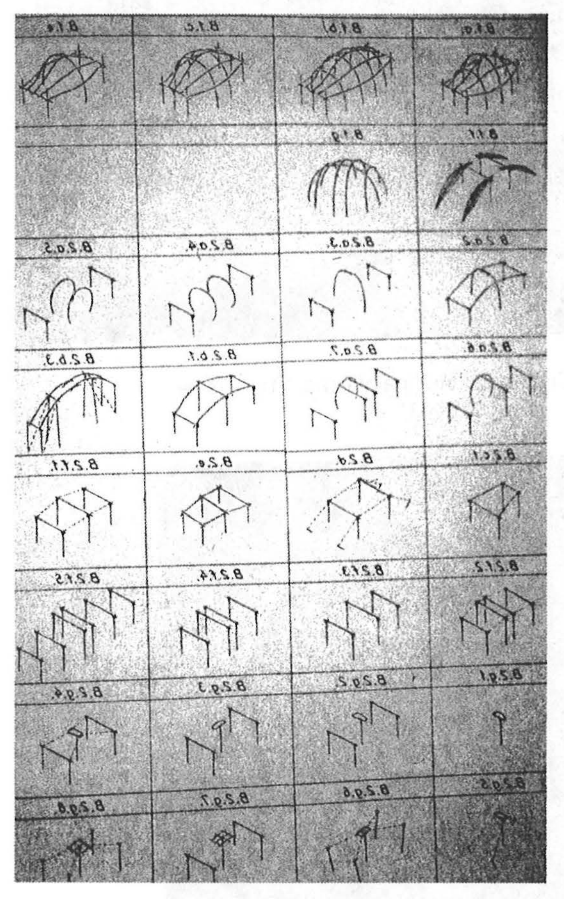
Los Ksars en el sur de maruecos surgen inicialmente como aglomeraciones fortificadas y multifamiliares de tribus bereberes montañosas y rurales



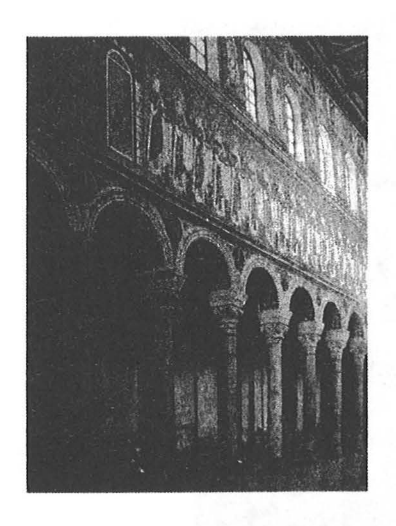


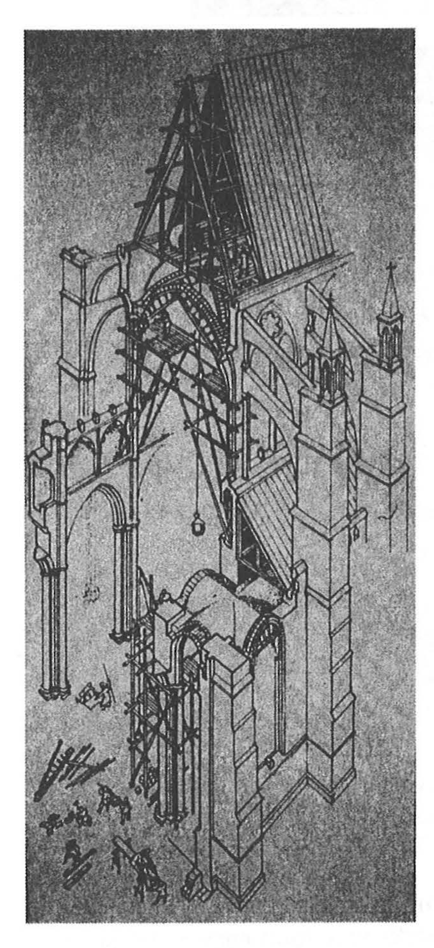
Tiendas bereberes





Tipos principales de tiendas tuaregs de esteras (2 filas superiores) y de piel (restantes filas)





Durante la Antigüedad, la Edad Media y hasta el Renacimiento ha predominado el conocimiento de transmisión directa: la tradición. La evolución del templo cristiano, por ejemplo, desde una amplia perspectiva histórica, nos da la clave de su similitud profunda con la basílica romana, definiéndose así con nitidez **los rasgos de permanencia** de la estructura formal que es común a todos ellos. El tipo basilical se identifica con la construcción de una serie, generalmente triple, de naves longitudinales, compuestas según una estricta simetría axial y un principio jerárquico que otorga mayor anchura y altura a la nave central, pudiendo ésta iluminarse lateralmente desde arriba. El eje que gobierna la composición une la portada de acceso, situada en un extremo, con una forma absidal, dispuesta en el extremo opuesto, la cual concluye el edificio anudando y resumiendo las tensiones visuales y de recorrido generadas por él. Las naves se comunican entre sí a través de grandes aperturas y el espacio queda pautado y definido por el ritmo cadencioso y solemne de los elementos estructurales que hacen posible la disponibilidad del espacio, mostrando al mismo tiempo la diferenciación de sus partes y el carácter modular, repetitivo de su formación.

Las iglesias y catedrales góticas retoman este arquetipo, esa idea de arquitectura, para construir sobre ella argumentos inéditos que, sin embargo, estaban ya implícitos, como ocultas **potencialidades**, en aquella estructura. Así "los maestros góticos, a partir de sucesivas operaciones lógicas aplicadas a los diversos elementos, exacerban la altura de la nave central, sueltan las amarras de la cubierta y la remontan hasta un nivel incomparable con la altura humana; descomponen los soportes estructurales siguiendo una caligrafía lineal que recorre incesantemente el espacio y acentúan la verticalidad convirtiendo la nave central en un espacio bañado por una claridad homogénea y difusa. El efecto de la luz desmaterializa sus paramentos laterales hasta convertirlos en una plástica articulación de elementos autónomos modelados por la luz que encuentra en la catedral de Chartres su formulación clásica. La superposición de arcada, triforio y claristorio es tal vez la máxima conquista del gótico, su expresión culminante[11]. En estos términos puede decirse que **el tipo está deducido**, lo que explica **la concatenación histórica de las formas.**[12]

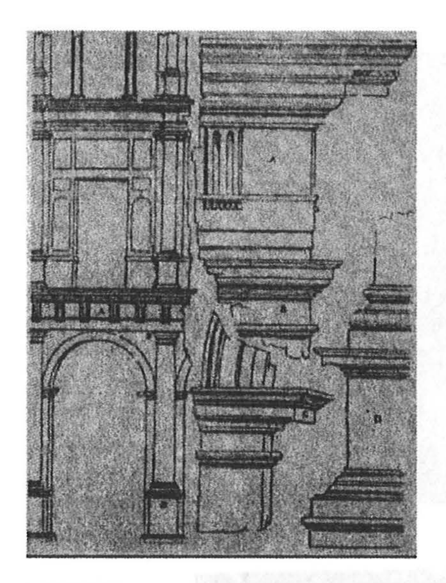
---

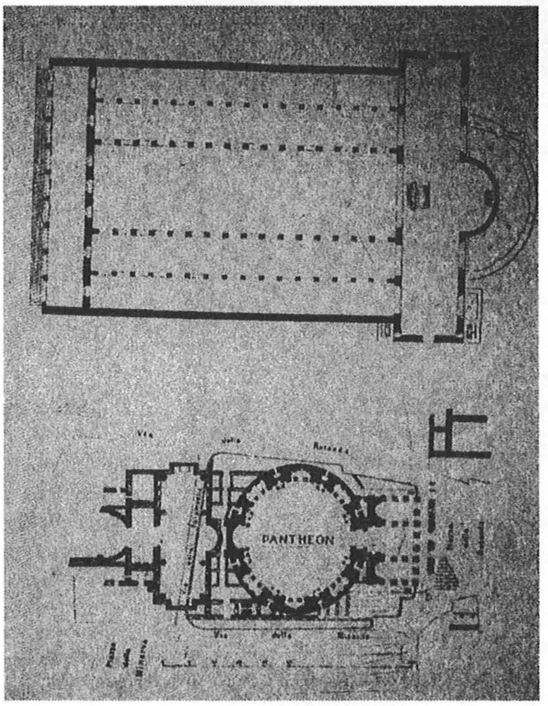
[11] Jantzen, Hans, *La arqutectura gótica*, Ed. Nueva Visión, 1959 (1957).

[12] Argan, Giulio Carlo, "Sobre el concepto de tipología arquitectónica" en la *Enciclopedia Universale dell'Arte* incluido en la edición castellana *Proyecto y destino*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1969 (1965) y en *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura,* Composición II, ETSAM, 1982. Argán afirma que "es obvio que (el tipo) nunca está formulado a priori, sino deducido siempre de una serie de ejemplos". Según esta constatación la esencia del objeto arquitectónico se encuentra en su reproductiblidad.

En tanto que estructura, el tipo explicita un haz de relaciones por las que unos elementos arquitectónicos determinados se configuran en entidades arquitectónicas reconocibles. Gracias a esto una arquitectura puede ser descrita y en este acto de nombrar estaríamos ya en plena operación tipológica. Por tanto, conceptos como planta basilical, teatro romano, claustro, casa urbana medieval, hacen explicita una ordenación entre elementos arquitectónicos y relaciones morfológicas que, en el acto de nombrarlos, identificamos como tipos.

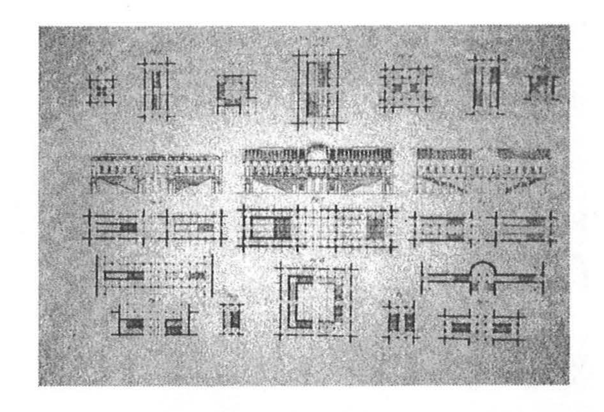
La construcción del concepto del tipo se origina, como bien sabemos, en el contexto ilustrado y es claramente un resultado de la manualística del siglo XVIII. El tipo se articula con las pretensiones cientifistas del iluminismo positivista y enciclopedista que trata de conocer ordenadamente el mundo para poder reproducirlo. La idea de la arquitectura no escapa de ese modo de proceder y se construye por los iluministas, Lodoli, Milicia, Cordemoy, Laugier, Quatremere de Quincy como una entidad teórica y práctica en un sentido equivalente a aquella pretensión de desarrollo e instauración moderna de los sistemas conceptuales de la biología, la lingüística y la economía que identificaba este proceso como la construcción de un complejo episteme que correlaciona cada cosa con su palabra, o sea el procedimiento propio del enciclopedismo de clasificar, inventariar y construir taxonomías.

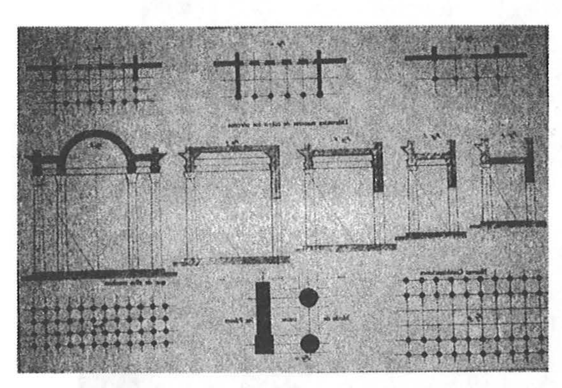


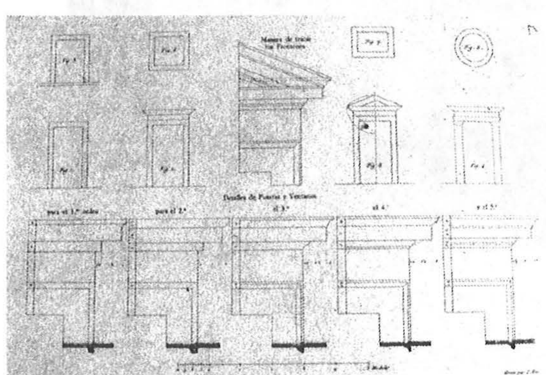


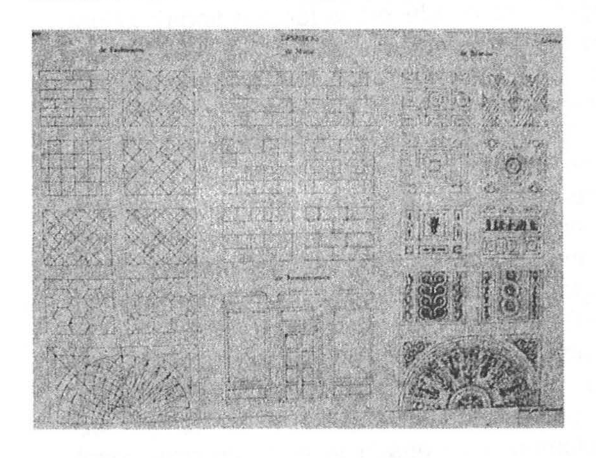
Espacio direccional versus espacio central
San Juan de Letrán, Roma, 313-319
Panteón, Roma, 118-128

Como **conocimiento abstracto** o concepto el tipo ha constituido una formulación del siglo XVIII. La construcción del concepto del tipo se origina en el contexto ilustrado y es efectivamente un resultado de la manualística. Pero el cambio sustancial se había producido como un cambio en la forma de transmisión del conocimiento y del conocimiento arquitectónico en particular tras la invención de la imprenta. Desde el Renacimiento y durante los siglos que siguen la difusión de la tratadística y la manualística así como el nuevo estatuto de la profesión del arquitecto modificaron radicalmente los modos de la concepción y de la producción arquitectónica.









Soluciones morfo-funcionales típicas que aparecen en las *Leçons* de J.N. L. Durand
Puertas y ventanas
Despieces

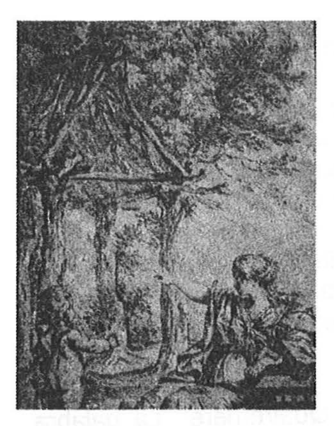
El concepto de tipo arquitectónico se define por Quatremere de Quincy a principios del siglo XIX. En la voz *Type* de su Diccionario[13] Quatremre de Quincy, se expresa la **categoría conceptual** que constituye el tipo, categoría que permite la comprensión del objeto. El tipo es común de una serie de objetos pero no llega a identificarse con ninguno de ellos diferenciándose del **modelo** que se repetía mientras que el tipo no se repetía.

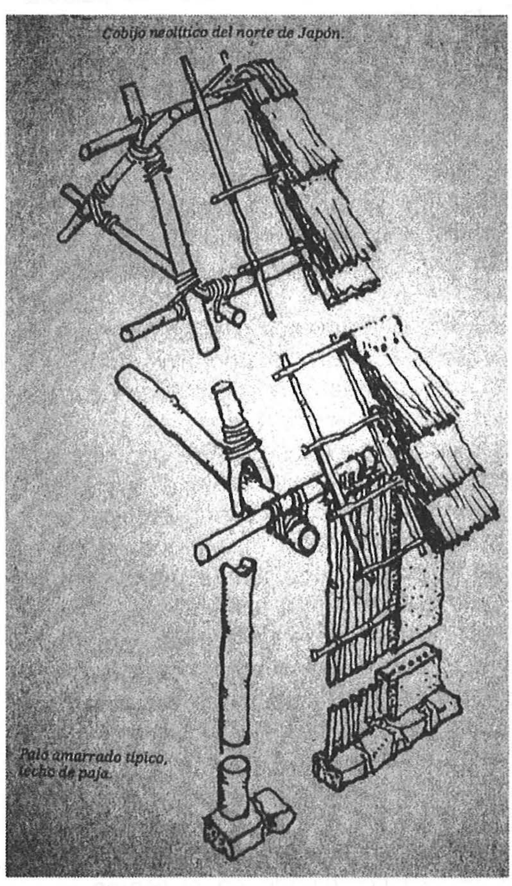
Decía textualmente Quatremere: "La palabra "tipo" también se usa como sinónimo de "modelo", aunque exista una diferencia entre ambas que es fácil de comprender. El sentido de la palabra "tipo" no es tanto una cosa a copiar o imitar como un elemento que sirve como regla para el modelo. El modelo, entendido en el contexto de la ejecución práctica del arte, es un objeto que debe ser repetido como tal; el tipo, por el contrario, es un objeto a partir del cual el artista puede concebir obras de arte que pueden no guardar ningún parecido. En el modelo, todo es preciso y determinado; en el tipo, todo es más o menos vago. Al mismo tiempo, es evidente que la imitación de tipos es algo que ningún artista tiene inconveniente en reconocer. Eso es lo que ha ocurrido en la arquitectura, por ejemplo. En cada país, el arte del edificio corriente emana de una fuente preexistente. Todo tiene que tener un antecedente. Nada, en ningún campo, surge de la nada, y ello es aplicable a todos los inventos del hombre. También es fácil ver que todas las cosas a pesar de sus cambios subsiguientes han conservado visiblemente, de forma evidente a la razón y al sentimiento, este principio elemental, que es como una especie de núcleo alrededor del cual se ha reunido y con el cual se han coordinado en el tiempo los desarrollos y variaciones de forma de que es susceptible el objeto".

Para Quatremere el tipo encontraba su razón de ser en la historia, la naturaleza y el uso y no debía ser confundido con la repetición mecánica de un modelo. El tipo manifestaba la **permanencia** y la **generalidad** en el objeto, simple y único, de aquellas características que lo conectaban con el pasado, dando razón así de una identidad acuñada años atrás, pero siempre presente en la inmediatez del objeto[14].

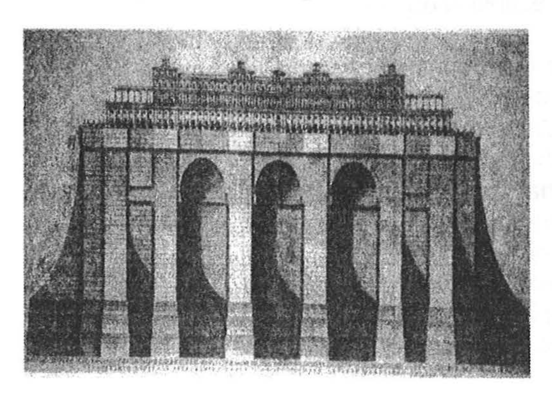
---

[13] Quatremere de Quincy, Ch., *Dictionnaire Historique de l'Architecture*, París 1832.
[14] Moneo, Rafael, *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura,* Composición II, ETSAM, 1982, p.194.

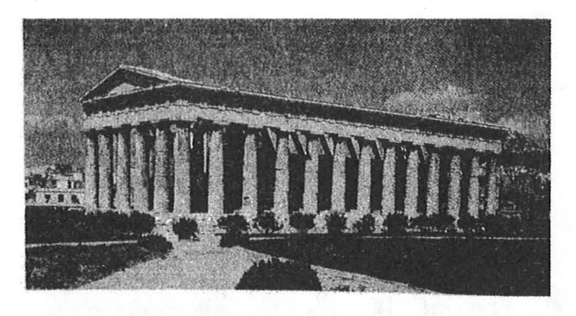


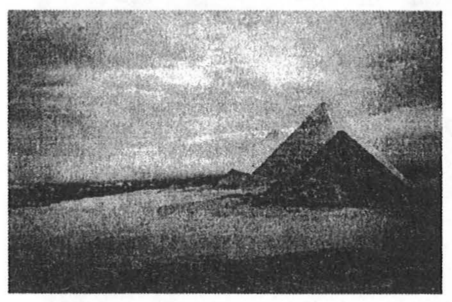


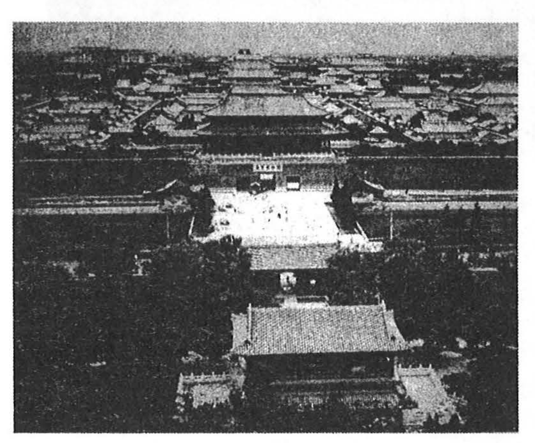
La cabaña primitiva de Laugier



El templo de Salomón







Arquetipos o tipos ideales

Surgía entonces **la cuestión del origen del tipo**: ¿de donde proceden los tipos? ¿Cual es su momento de génesis? ¿cuál es ese momento previo de los ejemplos concebidos sobre una base común? En el contexto del XVIII se especulaba respecto al **origen del tipo** tratando de encontrar un **sentido trascendente de la arquitectura**. Hubo dos interpretaciones. La primera de ellas que coincidió con la aparición del término en el siglo XVIII, veía el tipo como un "germen preexistente". Esa es la idea que está tras la "cabaña primitiva" y del "bosque" de Laugier como origen natural de la arquitectura clásica y gótica respectivamente o el "templo de Salomón" que desde la reconstrucción ideal de Villalpando, a finales del XVI, se presentaba como un origen "trascendente" para toda arquitectura que descubría en el universo su modelo. La ley natural y la ley divina pues, se situaban por entonces en el

origen de toda la arquitectura[15]. De acuerdo con ello se entendía que toda arquitectura debía referirse remontándose en el tiempo a los **arquetipos o los tipos ideales**; un **hipotético origen que asumía todos los caracteres esenciales de la disciplina.** Giulio Carlo Argan traduce esta cuestión aludiendo "el **simbolismo de una forma arquitectónica preexistente ligado al nacimiento del tipo** aunque para Argan, es cuestionable que lo determina o si se trata, en cambio, de una deducción a posteriori. De todos modos la cuestión de la procedencia no es relevante cuando se considera en el curso de la historia..." [16].

Quatremere de Quincy introdujo una corrección a esa idea **ligando el origen del tipo a territorios y culturas concretas y** multiplicando las fuentes. "Hay más de un camino para encontrarse al principio original y al tipo de formación de la arquitectura en diferentes países. Los más importantes están fundados en la naturaleza de cada región, en las naciones históricas, en los mismos monumentos de desarrollo artístico"[17]. Los tipos de **la cabaña, la tienda y la cueva, eran orígenes no solo de tres formas ideales sino de las tres culturas arquitectónicas básicas para el establecimiento de referencias en pleno siglo XIX: la griega, la china y la egipcia respectivamente.**

[15] Vidler, A., "The idea of type" en *Oppositions*, 7, 1976, versión castellana en VV.AA., *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura,* Composición II, ETSAM, 1982.
[16] Argan, G.C., *op. cit.*
[17] Quatremere de Quince, Ch., voz "type" *op.cit.* pp. 629-630.

La interpretación del origen de los tipos que entiende el concepto como una deducción a posteriori, es decir, realizado a partir de una serie de arquitecturas que ya se han producido antes, según Giulio C. Argan, está condicionado por el hecho de que ya existe una serie de edificios que tienen entre sí una evidente analogía funcional y formal[18]. En este sentido se puede sostener la intervención de la tipología en la **invención arquitectónica**, pues esa interpretación es la que define los tipos como constructos en perpetua evolución. Esa idea permite, además, superar la discusión estéril sobre la génesis de un tipo -materia de aquella primera interpretación- y entenderlo, como hace Moneo, como un marco dentro del cual se operan cambios[19].

En su calidad de forma de organización espacial de los requisitos de habitar, en el sentido más amplio que expresa una comunidad establecida, la tipología representa un momento de consolidación de la arquitectura. Esa misma consolidación que precisa, sin embargo, la eliminación de los caracteres de individualidad, de irracionalidad, de utopismo, de crecimiento interior y autónomo, que convierte el momento tipológico en algo reductivo, es esencial para que la arquitectura misma pueda definirse[20] y esta definición es condición para el proyecto que se refiere a las transformaciones urbanas. En este sentido, según G. Samoná, la tipología ha de entenderse como "aquella forma de conocimiento en parte conceptual y en parte creativa, que expresa las maneras de dotar el espacio físico de su estructura urbana[21].

[18] Argan, G.C., Voz "Tipología" de la *Enciclopedia universale dell'arte,* Roma, Venecia, 1960, p.89.
[19] Moneo, R., y otros, *Sobre el concepto de tipo,* Publicaciones ETSAM, 1982.
[20] Purini, Franco, *La arquitectura didáctica,* p.98.
[21] Samoná, Giuseppe, "Una valorazione del futuro della cittá come problema del suo rapporto con l'architettura", en *Il Mulino*, n.218, noviembre/diciembre 1971, p.1032 cit. Purini, p. 98.

Los tipos, constituyen un **instrumento analítico y hermenéutico** pero también una **referencia de proyecto** al ser una acumulación de material reflexivo y de experiencias. Como conocimiento activo, pues, los tipos, se verifican en el proyecto puestos permanentemente en crisis y sometidos continuamente en **procesos de transformación**. Como categorías teóricas de la arquitectura intervienen para resolver problemas de la arquitectura similares. La naturaleza abstracta del tipo deriva de condiciones sociales y culturales que nunca se agotan en una intervención arquitectónica, porque el arquitecto que asume, transforma o rechaza aquellos tipos, debe integrar en las operaciones implícitas a todo proyecto, las condiciones del lugar, la morfología de la intervención concreta y su propia biografía. Hay, por tanto, múltiples maneras de presentarse los tipos al proyecto que pueden ser de **carácter normativo o creativo.**

Los que han atacado la capacidad limitada de creación a partir de la tipología han encontrado un contrapunto a los que atacan el experimentalismo y la arbitrariedad de los procesos proyectuales contemporáneos. Cuando se desplaza la tipología emerge con evidencia el problema del lenguaje; el problema de una gramática generativa de los hechos espaciales que parte del valor autónomo de los elementos y de su propia vocación metamórfica[22] mientras que el tipo nace no como una invención arbitraria sino como una deducción de experiencias históricas. Los tipos surgen de la dialéctica que el intelecto humano genera al confrontarse con el mundo material y tratar de interpretarlo y no se nos presentan como ideas preestablecidas. No cabe hablar, por tanto, a propósito de los tipos de categorías ahistóricas ya que si bien escapan a las explicaciones estrictamente evolutivas y las reducciones cronológicas, germinan y se transforman, en el terreno de la experiencia histórica.

22 *Idem.*

Tipo, prototipo y modelo

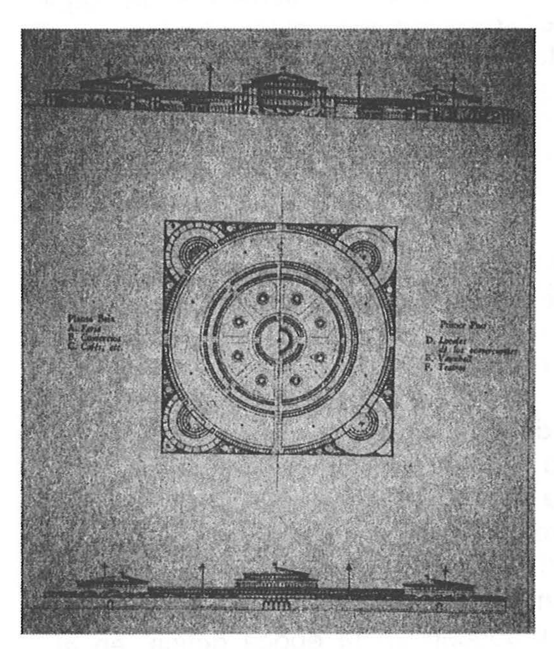
Al finalizar el siglo XVIII, la arquitectura, en cuanto que tradicional cuerpo de doctrina había sido puesta en tela de juicio por las **revoluciones técnicas y sociales**. Con la primera industrialización y formación de la burguesía urbana a mediados del XVIII, una serie de nuevas actividades civiles requería de una arquitectura inédita hasta entonces; lo que provocó la aparición de textos protofuncionalistas como el de Michel de Fermín y Cordemoy a principios del siglo XVIII y, por supuesto, las afirmaciones puramente funcionalistas de Lodoli y Laugier[23]. La consolidación de tales necesidades obligó a los arquitectos a proponer **nuevas estructuras morfo-funcionales** de las que los dibujos de la tercera parte de las *Leçons* de J.N. L. Durand ofrecen un buen ejemplo[24]. Esos **"prototipos"** en su formación no acudían a principios lejanos y fórmulas estilísticas sino que apuntaban una organización nueva formalizada, casi siempre, en el lenguaje académico. En muchos de estos casos aparecía un nuevo "tema" arquitectónico. **Los "prototipos" debían originar modelos que se construían o se ofertaban a través de manuales para, que una vez asumidos por la sociedad, es decir, cuando era evidente la adecuación de las respuestas arquitectónicas, convertirse en tipos.** De este modo se generaba un renovado concepto del tipo que predominaría en la era moderna.

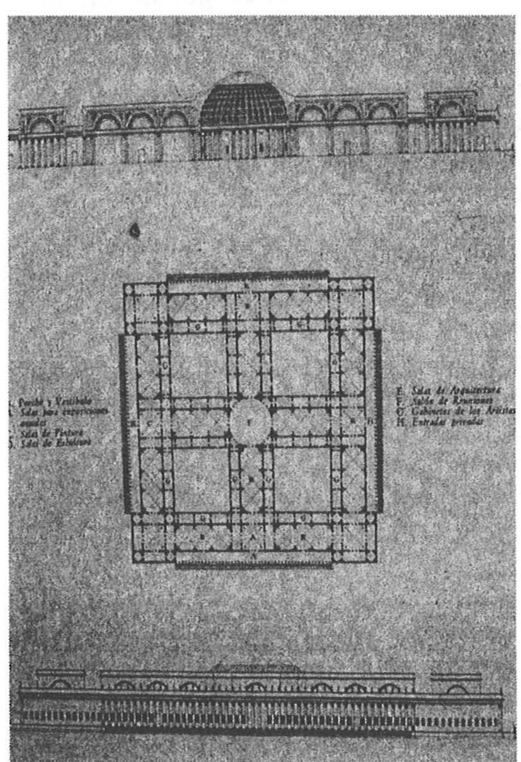
Así que en el siglo XIX, la idea de tipo fue aplicada en sentido inverso del que su formulación teórica predicaba. "Los manuales y tratados, tan importantes para el conocimiento de la arquitectura del siglo XIX, ofrecían o bien modelos o bien ejemplos. La nueva importancia asumida por los **programas** -una voz que curiosamente, no figura en el *Diccionario* de Quatremere- está en clara oposición con lo que era su concepción de **forma-tipo**, y transfiere la atención de la teoría al terreno de la **composición**. La composición será en adelante, el instrumento que el arquitecto utilice para hacer frente a la variedad de programas que le propone la nueva sociedad. Una teoría de la composición era por tanto el instrumento necesario para asumir la

23 Aymonino, Carlo, *La formación de una nueva tipología edificatoria*, ETSAB, Barcelona, 1974, pp.1-2.

24 Durand, J.N.L., *Compendio de lecciones de arquitectura (1802-1805)*, Pronaos, Madrid; 1981, pp.126 y ss.

diversidad de programas que la sociedad reclamaba, una vez que tal diversidad no podría ser satisfecha con los tipos conocidos. Planteadas de ese modo las cosas, la composición pasaba a ser el mecanismo capaz de resolver la relación entre forma-programa, **forma-función,** convirtiéndose en el concepto básico para entender la idea de arquitectura que en aquel momento aparece"[25].





Durand, J.N.L., nuevos programas arquitectónicos

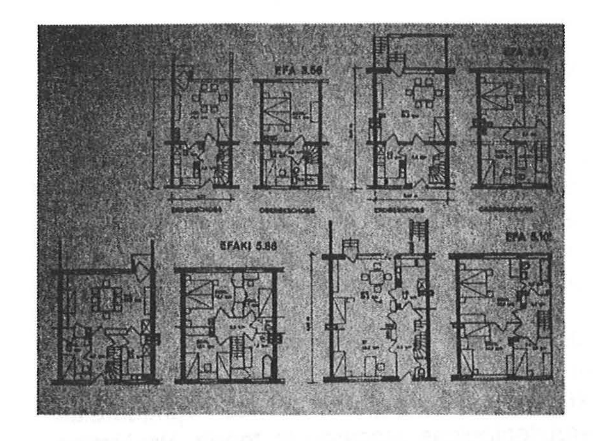
[25] Moneo, R. *op. cit.* p.194.

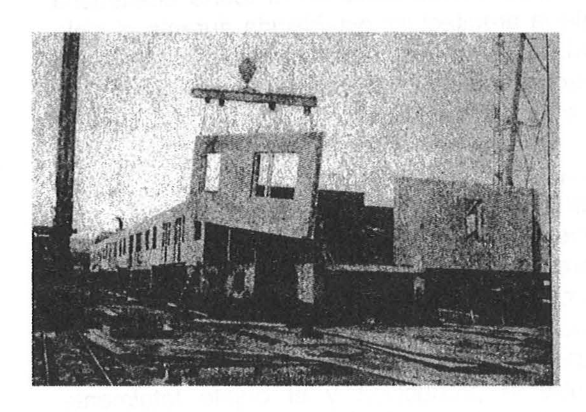
"El **tipo** (ahora) está relacionado con una concepción arquitectónica que hemos llamado **"arquitectura de composición"**, en el sentido de que en la "composición", la asociación de elementos arquitectónicos, se hace según un esquema que en la mayoría de los casos -más aún, podríamos decir en la totalidad- es un esquema tipológico"[26]

Mientras que en estos términos se consolida el concepto de tipo durante los siglos XVIII y XIX, "en el siglo XX, las vanguardias arquitectónicas atacaron la teoría académica de la arquitectura establecida durante el siglo XIX. Los teóricos del Movimiento Moderno rechazaban el concepto de tipo tal como este había sido entendido en el siglo XIX porque para ellos era sinónimo de inmovilidad, un conjunto de restricciones impuestas al creador, que para ellos, debía gozar de una libertad total"[27]. La **tipificación de la arquitectura**, no obstante, caracterizó la producción arquitectónica del siglo XX. Eso fue debido a los **procedimientos industriales** que habían producido una nueva relación entre la producción y el objeto totalmente distinta de cualquier experiencia previa. Aunque la **producción en serie** estaba en contradicción flagrante con las preocupaciones del Movimiento Moderno al considerar la obra arquitectónica como objeto espacial único, en lo que atañe al concepto del tipo, los dos posicionamientos, tanto el que sitúa la arquitectura como obra de arte como el que lo hace como **producto industrial estandarizado**, si bien contradictorios, coincidían en prescindir del tipo en cuanto que concepto clave para la comprensión de la arquitectura.

La producción en serie de la arquitectura, centrada, sobre todo en la vivienda, permitía la aparición de la arquitectura ante nuestros ojos bajo una nueva luz. **"A las mismas necesidades corresponde la misma construcción"**, escribía Bruno Taut[28] y en esta ocasión la palabra "misma" debe entenderse "ad litteram". La industria exigía la repetición, las series, el gran número; la nueva arquitectura podía prefabricarse. Ahora **la palabra tipo había pasado de ser un concepto abstracto a ser una realidad concreta** en virtud de la industria, al permitir esta la reproducción exacta del modelo; el **tipo** de había convertido en **prototipo**.

[26] *Idem.*
[27] *Op.cit.* p.197.
[28] Taut, Bruno, *Modern Architecture,* Londres, 1929, citado por R. Moneo, *op.cit.* p.199.





La producción industrial solicitaba prototipos y eso al mismo tiempo que el **funcionalismo** aceptado como base teórica sobre la que fundamentar la arquitectura implicaba una **solución concreta a las condiciones singulares** de cada problema y cada contexto, oponiéndose a la idea de **estructura común** y la noción del tipo.



La teoría funcionalista proporcionaría la base para un nuevo modo de entender la idea de tipo, la que tenían los arquitectos Taut, May, Stam, Klein etc., agrupados entorno a los CIAM. Para esos arquitectos, el tipo sería un **instrumento de trabajo**, en lugar de ser, tal como lo interpretaban algunos de sus contemporáneos, una **limitación impuesta por la Historia**. Eso implicaba de nuevo la intención prototípica de los proyectos. Aquellos proyectos aparecían como originales soluciones que por primera vez se daban a unos supuestos nuevos.

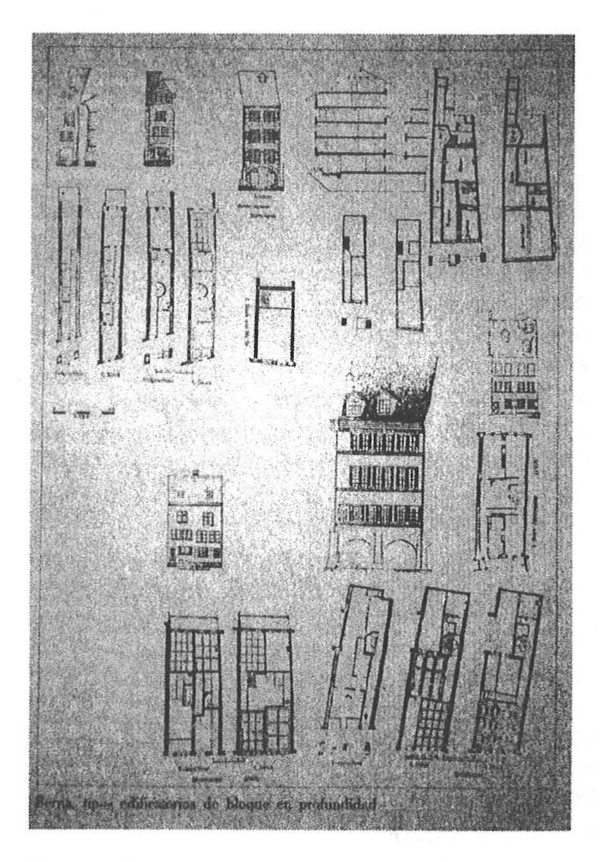
La designación de una dimensión cronológica al tipo, hace que éste aparece vinculado a unas específicas circunstancias históricas. Cuando se habla por ejemplo, de la casa artesana o gótica mercantil o bien del palacio urbano renacentista como tipos arquitectónicos, a pesar de que, al mismo tiempo, representan la arquitectura de un tiempo y un lugar precisos, aunque estos términos, al referirse al periodo histórico del hecho arquitectónico, parecen contradecir la definición del tipo en tanto que principio permanente y resguardado del flujo del tiempo, sin embargo no hay tal contradicción ya que, si despojamos aquellas designaciones de sus adjetivaciones circunstanciales se nos revela de inmediato, su condición estructural.

Si denominamos "casa gótica-mercantil" a la casa unifamiliar, preferentemente de una sola crujía, adosada en hilera, sobre parcela estrecha y profunda, con patio posterior etc., es porque las primeras manifestaciones completas de ese tipo se producen en la época gótica, en el momento en que se hace determinante la relación de la casa con la calle y que en la ciudad se plantea la construcción de la calle como lugar de intercambio y de trabajo. Pero el valor de este principio no se restringe a la ciudad mercantil de la Edad Media europea. Incluso tras la desaparición de la casa concebida a la vez como unidad residencial y productiva (el local de trabajo en la planta baja, la vivienda y el almacén en los pisos superiores), el principio de la casa gótica-mercantil sigue siendo una referencia inevitable, hasta el punto de que se encuentra en la base de muchos modelos de la arquitectura residencial moderna.

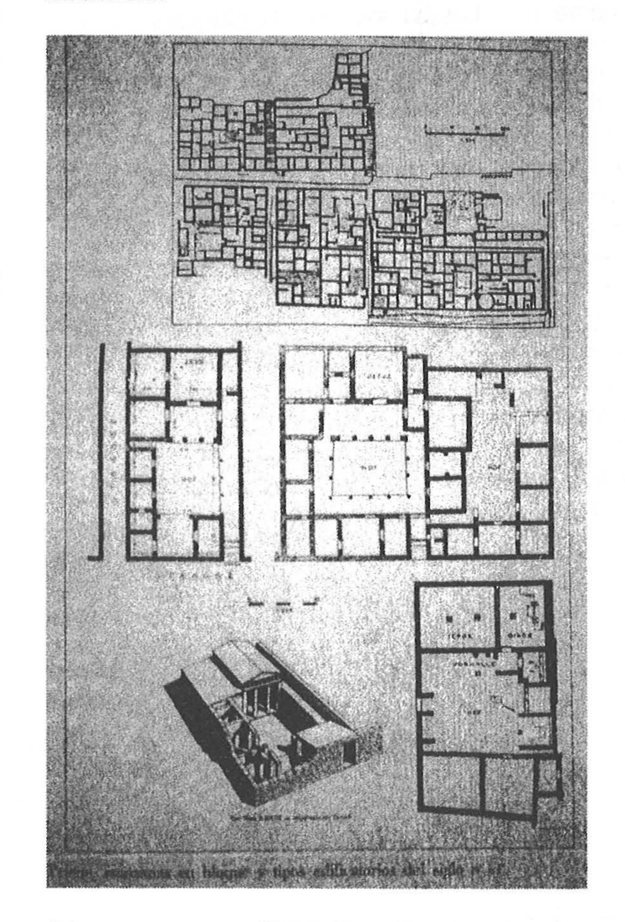
Del mismo modo, la designación "palacio" va más allá de las grandes residencias de la aristocracia italiana del Quattrocento y nos remite a una determinada estructura: el edificio urbano compacto, con poderoso frente en la alineación de la calle, estratificado en plantas diferenciadas, simétrico

respecto a un eje transversal a la calle, organizado en torno a un patio central en el que se organizan las circulaciones. Las propiedades particulares de la estructura palaciega convierten el tipo de esos palacios familiares, herederos de la casa patio de la antigüedad, en el tipo que se reconoce de los grandes edificios públicos de la ciudad europea destinados al gobierno, la administración, la justicia y otras instituciones. También en esta ocasión resulta fácil detectar la continuidad hasta llegar a nuestro siglo. Recordemos por ejemplo la ampliación del Palacio comunal de Göteborg o la casa del Fascio en Como.

Aun cuando la idea de tipo se muestra inseparablemente adherida a una concreta vicisitud histórica, como es el caso del templo griego períptero o el teatro romano, aun cuando parece que nos hallamos ante formas exactas y concluyentes que remiten irrevocablemente a un mundo preciso y extinguido, incluso en estos casos en tanto que tipos, es decir principios lógicos y fuerzas ordenadoras, los tipos expresan una idea de arquitectura general y permanente, capaz de ser profundamente activa en nuestros procesos cognoscitivo y proyectual. Los ejemplos de un pasado más remoto y más reciente se crean en unas circunstancias humanas y económicas, políticas y religiosas para luego trascender por encima de los motivos con los cuales normalmente se los hace corresponder y así poder compararse exclusivamente en el plano formal.



Berna, tipos edificatorios en pardelas entre medianeras

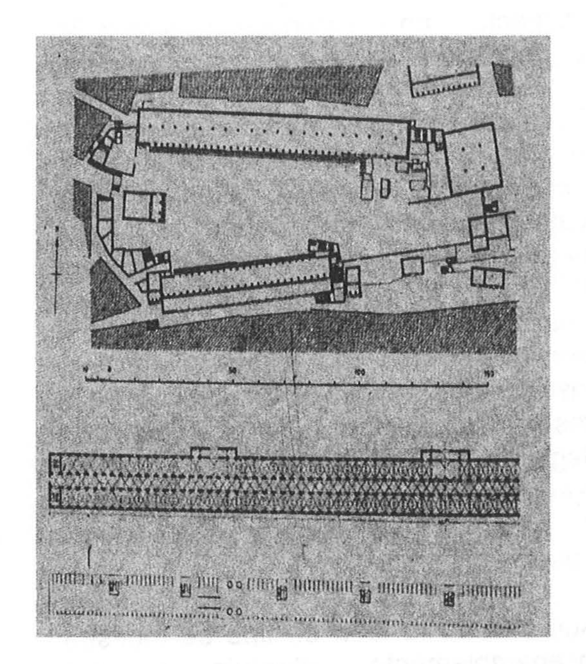


Priene, manzanas edificatorias y tipos de casa patio

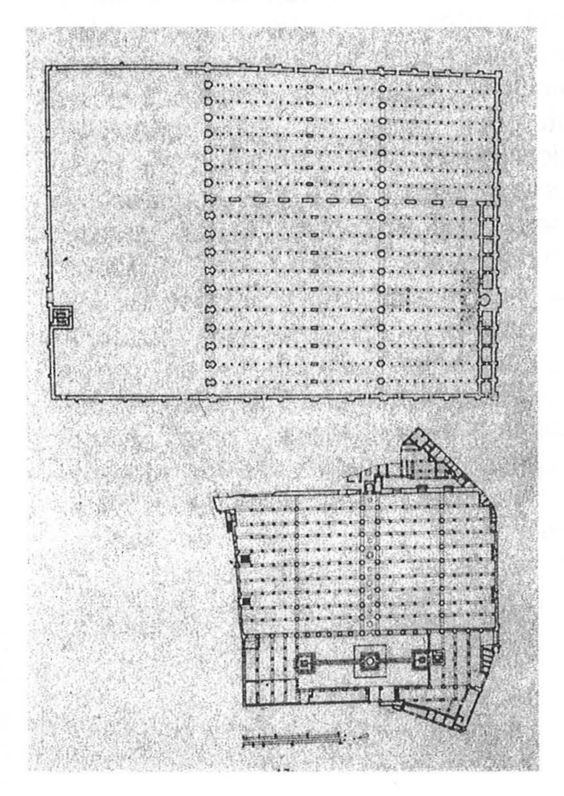
Tipo y estructura formal

El contenido del concepto no se agota al entender su significado en los distintos períodos históricos y podemos seguir explorando su definición a través del uso y la instrumentación que hacemos del concepto. En el contexto del aprendizaje de la teoría y de los procedimientos compositivos de la arquitectura, el tipo constituye un **fundamento epistemológico** a la vez que nos proporciona un **instrumento analítico y operativo** que preside los **procesos hermenéuticos y procesos de formalización.** Consideramos el tipo, es decir, en una doble vertiente, fundamentadora e instrumental tanto de los procesos del conocimiento como los de la creación. Evitando el estrecho determinismo que concede a la idea del tipo un carácter exclusivamente instrumental y le asigna un papel de **orden taxonómico** así como cualquier **carácter trascendentalista** que concibe el tipo como una realidad esencial, estática, inmutable o apriorística, **identificamos el tipo con el concepto de estructura formal**.

El tipo constituye una acción del intelecto humano. "Los tipos arquitectónicos son creados por nosotros y surgen de nuestro esfuerzo por hacer reconocible, inteligible, la estructura profunda del mundo material que nos rodea. El hombre conduce esa exploración en frentes muy diversos y siempre con sus propios medios racionales. Para ello debe crear herramientas, teorías, criterios de ordenación que luego plasma en todas sus producciones intelectuales y entre ellas en la arquitectura. El tipo es una de esas herramientas. Es el producto del trabajo humano por **comprender la realidad y dotarla de un orden** a través de la arquitectura".[29] En ese sentido, el tipo se convierte en **un activo en los procesos de invención de la arquitectura.**

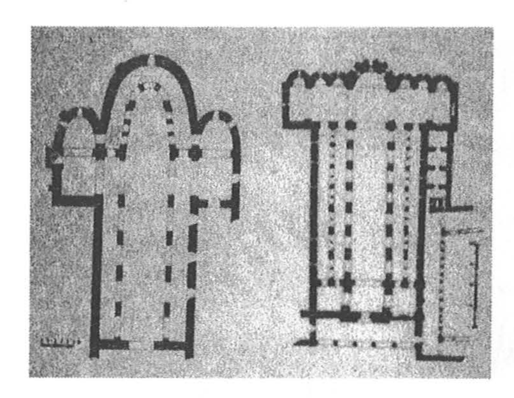


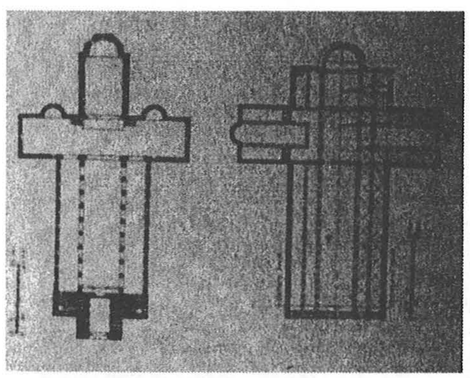
Estructuras lineales
Las estoas del ágora helenística de Assos, s. II a.C.
Almacén de grano en Nápoles, s XVIII
Pórtico del edificio residencial del Quartiere Gallaratese en Milan, obra de Aldo Rossi, 1970



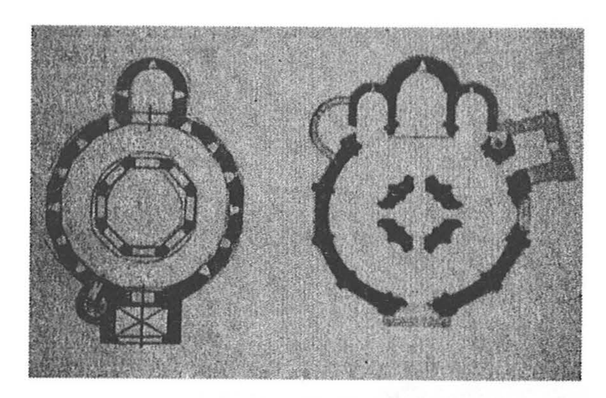
Estructuras hipóstilas
La Mezquita de Córdoba tras su última ampliación del año 961
La Mezquita Karouiyine de Fez, S. X

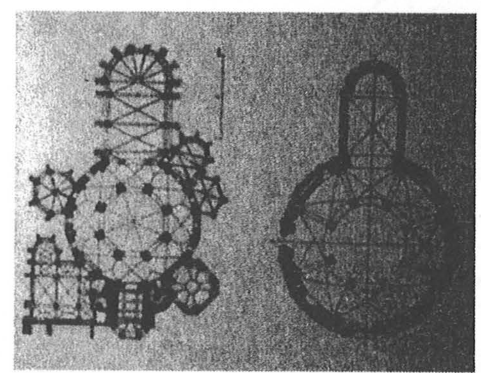
[29] Martí Arís, Carles, *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993, p.26.



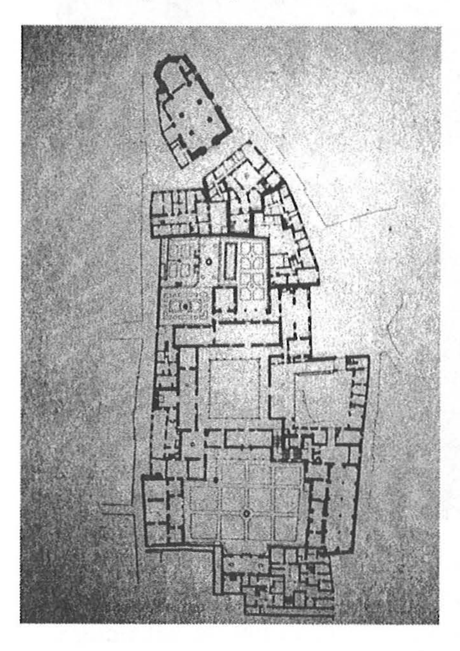


Plantas de iglesias tipo basilical

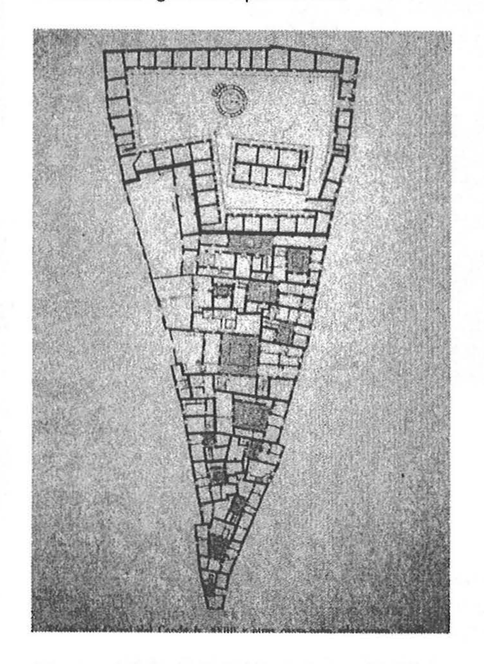




Plantas de iglesias tipo central



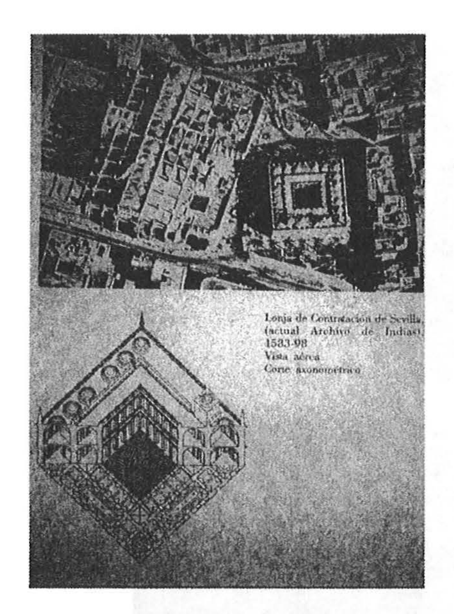
Planta del Palacio llamado Casa Pilatos de Sevilla, s. XVI

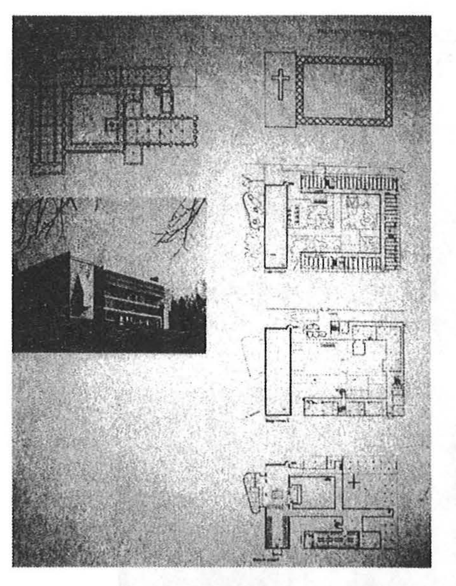


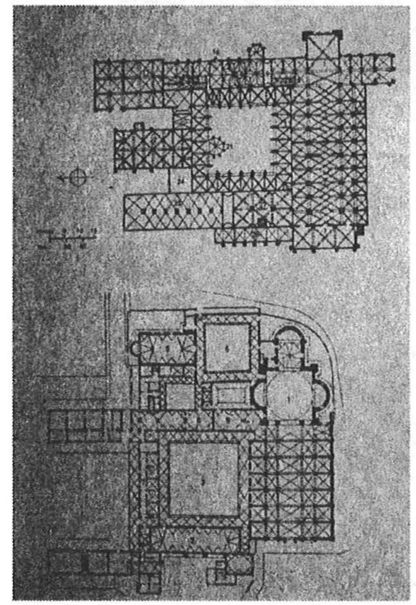
Planta del Corral del Conde, s. XVIII, y otras casas-patio subyacente, Sevilla.

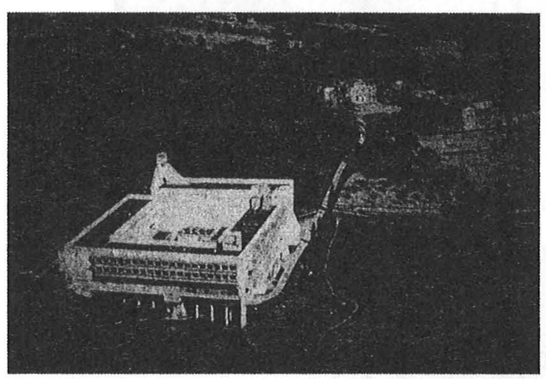
La implicación del tipo como fundamento epistemológico de la arquitectura nos remite a la acepción del tipo como "constructo" mental deducido de la serie de objetos a los que pretende describir desde su estructura común, es decir, es una construcción propia del que está analizando; es un concepto, por consiguiente, nunca un objeto concreto; es un concepto que describe objetos que tienen una estructura común y a través de la cual se reconocen sus características esenciales. Ésta sería la tesis del **estructuralismo** de las que derivó el concepto moderno de tipología.

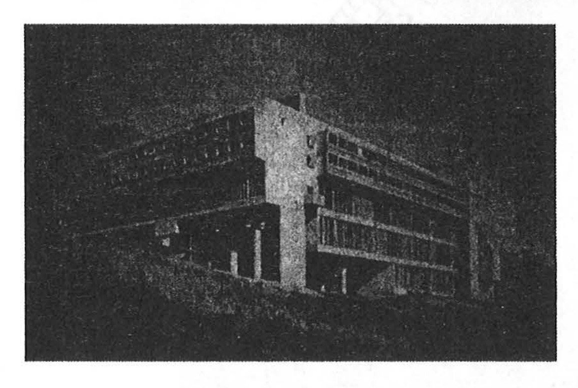
El tipo es, por tanto, la **estructura** que hace explicitas las **relaciones** por las que unos elementos arquitectónicos determinados se configuran en entidades arquitectónicas reconocibles como, por ejemplo, tipo basilical, tipo central, tipo claustral, etc.

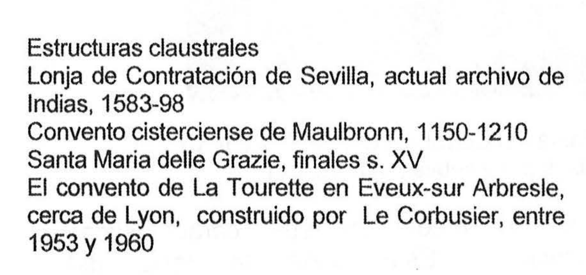








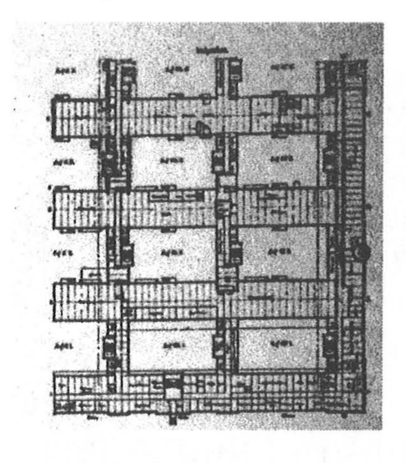


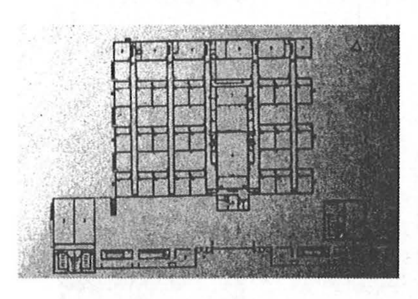


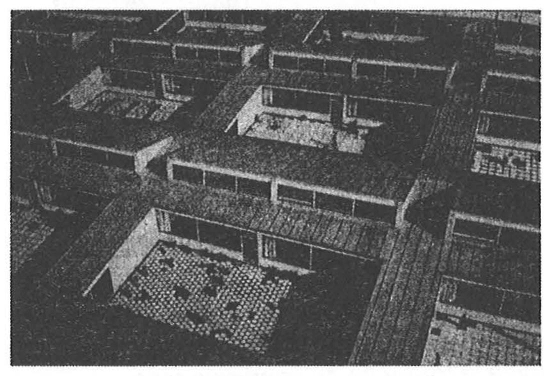
Estructuras claustrales
Lonja de Contratación de Sevilla, actual archivo de Indias, 1583-98
Convento cisterciense de Maulbronn, 1150-1210
Santa Maria delle Grazie, finales s. XV
El convento de La Tourette en Eveux-sur Arbresle, cerca de Lyon, construido por Le Corbusier, entre 1953 y 1960

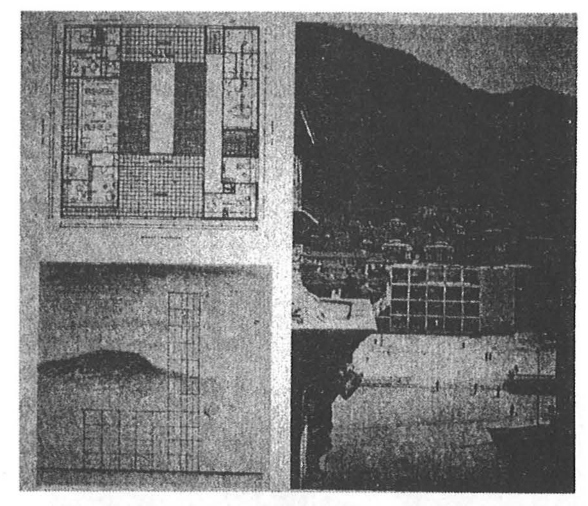
Al ser definido el tipo como aquel concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma **estructura formal,** en la idea del tipo está implícita la idea de **agrupación** y la idea de **variación**[30]. Es decir, "el tipo no se concibe como un mero mecanismo reproductor sino como una estructura formal capaz de múltiples desarrollos.

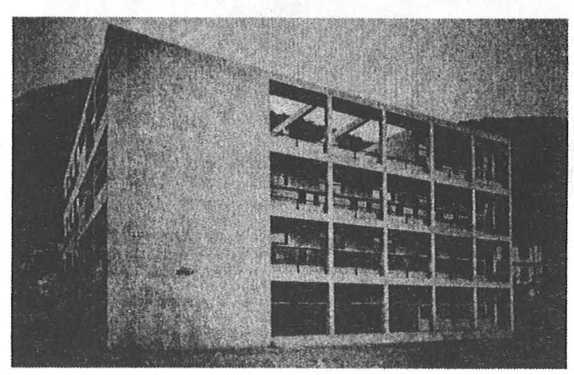
[30] Moneo, R., *op. cit.* p.192.





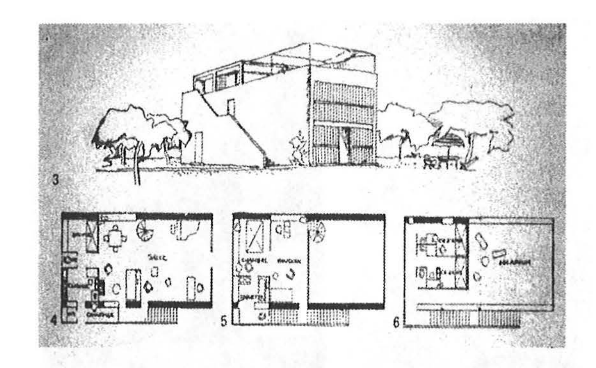


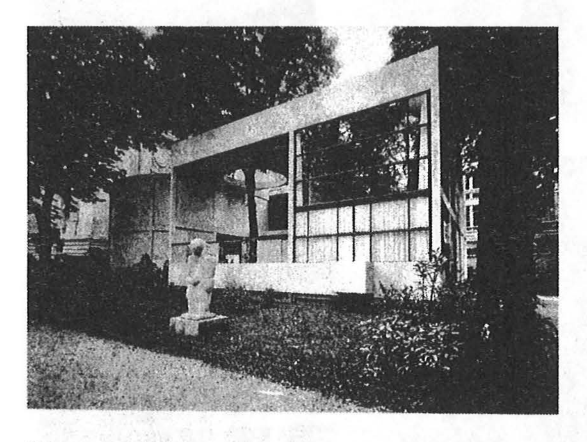


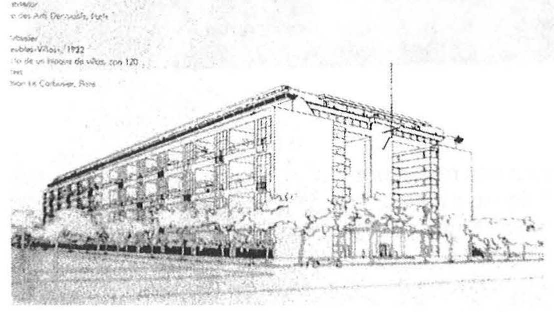


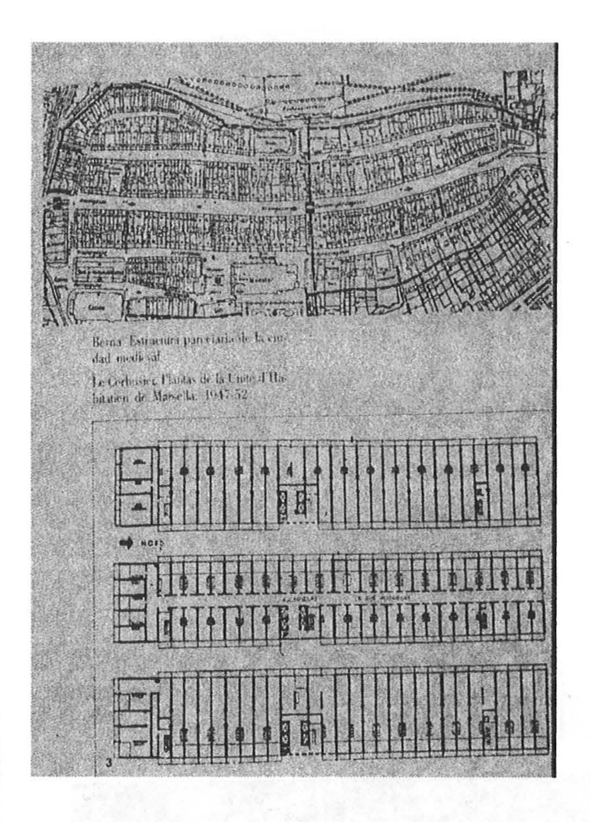
Estructuras reticulares
Edificio fabril de la Siemens and Halske, Berlin 1907
Escuela Munkegards, obra de Arne Jacobsen, Sóborg, 1958
Casa del Fascio de cómo, obra de Giussepe Terrangi, 1932-36

"La voluntad de prolongar una construcción teórica cuyo armazón ha sido lentamente levantado con materiales traídos de diversas regiones del pensamiento se corresponde con una concepción más general de la actividad cognoscitiva según la cual sólo el enfoque con la experiencia precedente establece una posibilidad de progreso. Por ello en la idea de tipo, en tanto que una expresión de algo general y permanente que es capaz, sin embargo, de fecundar las manifestaciones particulares de la arquitectura, parece cifrarse la esperanza de una nueva recomposición de la disciplina que permita condensar la experiencia histórica sin esquematizarla y sin codificar los conocimientos negando su propio desarrollo.









Berna, estructura parcelaria de la ciudad medieval

Le Corbusier, plantas de la Unité d'Habitation de Marsella, 1947-52

Le Corbusier

Musée des Arts decoratifs, Paris,1925 e Inmueble-Villa, 1922

"Desde la perspectiva tipológica cobra nueva vigencia la forma en su condición más esencial como estructura; la forma como portadora de sentido. El tipo sitúa el problema de la forma en un nivel de máxima generalidad (más allá de épocas y estilos), es decir, en un nivel de abstracción que sería impensable al margen del pensamiento moderno. De hecho, la tarea que preside las principales manifestaciones de la cultura del siglo XX, en el sentido de abstraer los aspectos particulares o individuales de los fenómenos para mostrar así con mayor evidencia sus dimensiones generales o universales, nos parece condición indispensable para acceder a una comprensión estructural de la forma. Hay por tanto una analogía entre la matriz de conocimiento tipológico y la noción de estructura tal como ha sido desarrollada por la epistemología contemporánea"[31] (el estructuralismo).

[31] Martí, C. *op.cit.* p.12.

"Esa componente estructural establece una clara distinción entre el **análisis tipológico** y la mera **clasificación**. Es como un viaje de ida y vuelta en el que la vertiente analítica de la clasificación condujera nuestro interés hacía la ramificación de los caracteres particulares, mientras que la ulterior reflexión tipológica nos hiciera regresar a los substratos que son comunes a tantas experiencias, revelándose, de este modo la **unidad profunda de la arquitectura**.

"El tipo arquitectónico se define por la presencia de una **invariante formal** que se manifiesta en ejemplos diversos y se sitúa al nivel de la estructura profunda de la forma. Es decir, el tipo es una analogía estructural entre cosas distintas, un concepto que se deriva de la relación que establecemos entre las cosas y no una cosa "en si misma.

"La **disposición en "claustro"**, por ejemplo, caracteriza a tantos edificios a lo largo de la historia, ya sean éstos **conventos, hospitales, universidades, residencias colectivas**, etc. El claustro constituye una idea de arquitectura basada en la construcción de una galería porticada que engloba y define un espacio libre cerrado, de forma regular, a modo de jardín interior. La galería vincula entre sí a una serie de cuerpos o dependencias diversas, dotándoles de una superior unidad, de manera que el organismo en su conjunto tiende a la introversión. Todas sus partes recrean la integridad de ese núcleo íntimo en el que el edificio se contempla y mide el pulso de su vida cotidiana. Este principio arquitectónico se manifiesta en innumerables casos y se adapta a toda clase de circunstancias a lo largo de la historia y se somete a todo tipo de mutaciones: el convento cisterciense de Maulbronn (1150-1210), Santa Maria della Grazie en Milán de finales del siglo XV o las estructuras reticulares como el edificio fabril de Siemens and Halske, en Berlín, 1907 y la Escuela Munkegards, obra de Arne Jacobsen en Sóborg, 1958, representan unas cuántas variedades y tamaños, pero siempre con la misma **matriz formal**, idéntica a estructura. El tipo arquitectónico es el concepto que describe una estructura formal. De esta definición se deducen tres colorarios:
-El tipo es de **naturaleza conceptual**, no objetual; engloba una familia de objetos que poseen todos la misma condición esencial pero no se corresponde con ninguno de ellos en particular;
-El tipo comporta **una descripción** por medio de la cual es posible reconocer a los objetos que lo constituyen; es un enunciado lógico que se identifica con la forma general de dichos objetos;
-El tipo se refiere a la estructura formal: por tanto, **no le incumben los aspectos fisionómicos** de la arquitectura. Hablamos de tipos desde el momento en que reconocemos la existencia de "similitudes estructurales" entre ciertos objetos arquitectónicos, al margen de sus diferencias en el nivel más aparente o epitelial" [32].

El tipo como método de estudio y método operativo

Observamos hoy cómo la tipología puede asumir el salto de la **epistemología** a la **hermenéutica** del mismo modo que se considera al postestructuralismo como consecuencia y práctica de lo que antes fue el estructuralismo. El **valor analítico del tipo** se aprecia en cuanto que define la condición de ciertas **permanencias**. Mientras que la **operatividad** del tipo, en cuanto que dispositivo de invención, se puede distinguir mejor a través de los cambios a las que se han sometido a lo largo de la historia las estructuras formales. Es, por tanto, la propia historia que nos muestra las evoluciones y las transformaciones de los tipos.

Uno de los prejuicios que con más obstinación se ha opuesto al admitir el análisis tipológico como uno de los fundamentos cognoscitivos de la arquitectura, es el que resulta de considerar el tipo como expresión de fórmulas preconcebidas y soluciones codificadas que, necesariamente, han de dañar y condicionar **"la libertad creadora del artista"**. Según esta peculiar versión del pensamiento liberal, el arte entendido como producto de la invención individual, sería por naturaleza, **anti-tipológico**, siendo el tipo, por el contrario, portador de toda clase de cortapisas y restricciones que habrían de impedir el desarrollo de la acción creadora. Pero, este punto de vista no se corresponde con la realidad histórica de la arquitectura, como se ha visto. Desde su remoto origen, ésta ha sido considerada por el hombre como un saber susceptible de conservación, ordenación y transmisión. Los modos en que se ha pretendido sistematizar ese saber han ido cambiando en el curso del tiempo, pero las experiencias precedentes y el uso de la memoria, de un modo o de otro siempre han persistido incluso en los momentos que la historia se declaraba como ruptura con la tradición.

---

[32] *Idem*

Así lo han comprendido los mayores artistas, a los que nunca ha preocupado el recurrir para los mismos problemas a las mismas formas. Nada en la historia de la arquitectura da pie a suponer que exista una contradicción irreductible entre la idea de tipo, como expresión de lo universal y lo genérico, y el principio de libertad que es condición de toda acción humana creativa. Por el contrario abundan las evidencias de que en el recurso a los principios generales y a las formas arquetípicas está la clave de muchas arquitecturas valoradas ante todo por sus cualidades específicas, su singularidad y su individualidad.

El convento de La Tourette en Eveux-sur Arbresle, cerca de Lyon, construido por Le Corbusier, entre 1953 y 1960 es un ejemplo esclarecedor de una interpretación contemporánea del monasterio tradicional construido alrededor de un claustro. En el proyecto de Le Corbusier subyace la **esencia estructural del monasterio europeo** cuyas unidades funcionales se organizan entorno al claustro, **operando creativamente** sobre ella y desde presupuestos contemporáneos. En este sentido, transforma la forma cerrada y protegida del claustro de la antigua arquitectura monástica levantando sobre pilotis los volúmenes que cierran dicho claustro. Esta transformación que obedece en buena medida en la fuerte pendiente del terreno, deja penetrar el paisaje en el patio, lo que produce una profunda transformación del sentido original del patio como espacio íntimo y protegido contra la naturaleza hostil. El patio se convertía así en un lugar en estrecho contacto con la naturaleza. Claro que la naturaleza del siglo XX no tiene el carácter proceloso y hostil que debió tener en la Edad Media. Sin embargo estas interpretaciones no afectan a la esencia del tipo tradicional y sus componentes: rectángulo y pasos cubiertos permitiendo, por otro lado, la libertad suficiente para transformar radicalmente otros componentes del tipo.

Concluimos así que **el tipo como sistema analítico** de la realidad constituye una forma de conocimiento; un procedimiento cognoscitivo por medio del cual la realidad de la arquitectura revela su contenido esencial. Por otro lado el tipo como **sistema operativo**, es un sistema de reproducción de la realidad autorreferenciado que constituye la base misma del acto de proyectar[33].

[33] Martí, C. *op.cit.*p.13.

En este sentido, historia y tipología se nos presentan como dos aspectos complementarios ya que mientras la historia muestra los procesos de cambio, el análisis tipológico atiende a lo que en esos procesos permanece idéntico. Ambos aspectos se solicitan entre sí ya que solo el cambio pone a la luz lo que permanece. Tal como señaló la teoría aristotélica, la esencia de una cosa puede ser establecida a través de los cambios que esa cosa experimenta. El tipo puede ser entonces interpretado como la esencia de la arquitectura. En la esencia arquitectónica está inherente el potencial de los cambios que pueden ser interpretados como la actualización del tipo[34].
La arquitectura, en realidad, se formaliza en **la dialéctica entre el lugar y los tipos**, lo particular y lo general, lo único y las semejanzas entendidas siempre como "generalidad de lo particular[35].De este modo, la tipología que por su abstracción conceptual podía haber perdido su relación con la realidad y la contemporaneidad, vuelve a adquirirla, a través del contexto, y lo que es más importante, recupera la noción del tiempo presente. A la vez que se intervenía desde la tipología daba lugar a que el contexto produjese una interpretación de ésta, considerando a los tipos como el resultado de la acción del tiempo sobre las formas[36].

Así que la contradicción aparente entre la arquitectura que se define como **lugar** único y la tipología arquitectónica según la cual puede ser reproducida, en cuanto que a problemas comunes, corresponden soluciones análogas, no sería más que un aspecto del debate antiguo, en suma la reproducción del debate decimonónico entre románticos y racionalistas, que llegó hasta nosotros.

[34] Vease el comentario de Karl Popper en *La miseria del historicismo,* Alianza-Taurus Ed. 1973, p. 46-47.
[35] Deleuze, Giles Introducción a *Rèpétition et différence*, 1969, trad. en Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 49-105.
[36] Morales Sánchez, José, *Arquitectura y proyecto,* Publicaciones Universidad de Sevilla, 1991. p.150.

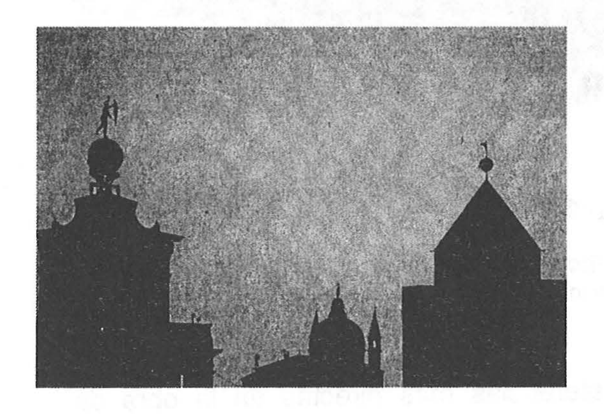
EL CONTEXTO



Villa Zaterre de Gardella, canal della Guitteca, Venecia



Museo Guggenheim de Frank Gerry y Ría de Bilbao



Teatro flotante de Aldo Rossi, Venecia



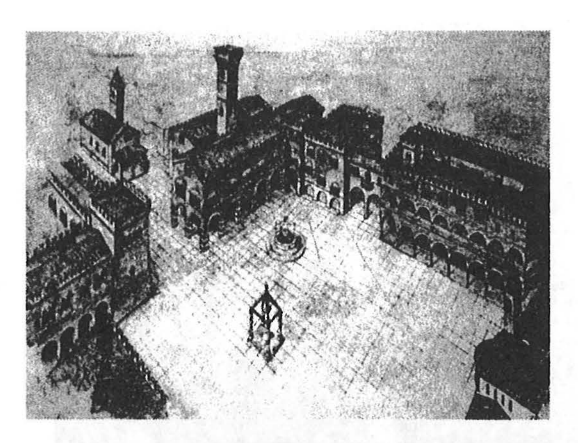
"Contexto", es un término polisémico que se utiliza para significar un paisaje, un entorno urbano, pero también la historia y la cultura de un lugar. El contexto, además, constituye un estado de ánimo, una situación psicológica, la interpretación subjetiva, en definitiva, del proyectista que se enfrenta con un lugar concreto y que pretende extraer de dicho lugar los contenidos del proyecto.

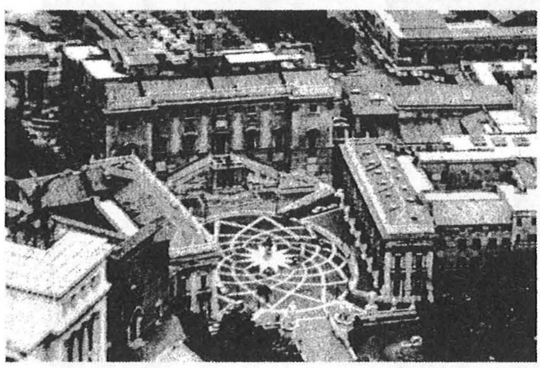
Mientras que parece evidente que el emplazamiento influya sobre el proyecto, la manera que lo hace no es tan evidente. El primer problema que surge, de hecho, es que el contexto no es algo claramente definido. Es una cierta **"calidad"** relacionada con el sustrato sentimental de una persona, mediatizado éste, a veces, por la representación literaria de los lugares[37].

[37] Purini lo define como "calidad" y reflexiona sobre la relación proyectual en un plano sentimental, mediatizado éste por la representación literaria de los lugares, Purini, F., *Arquitectura didáctica* p.98.

Así que el contexto no sólo está ligado a un marco físico y temporal concreto. Tanto los datos más tangibles, que son la topografía, los edificios existentes, los vínculos funcionales, como los factores indirectos que tienen que ver con el origen, la evolución y los significados de este lugar, pueden influir sobre el proyecto. Para R. Venturi, la "complejidad y contradicción"[38] en arquitectura son más consecuencia del medio que del propio programa del edificio. La psicología de la Gestalt influye de modo que la parte adquiera significado en el todo y de hecho una transformación de ese último provoca un cambio de significado en la obra. Pero eso no es más que una aproximación al concepto de contexto porque el cómo influye el contexto no tiene una respuesta tajante y unívoca. Es algo tan contingente que depende tanto del autor, de sus ideas personales como de las ideas dominantes del período histórico en el cual la obra se lleva a cabo.

Toda intervención de la escala que sea, sea a nivel de paisaje, sea en un entorno urbano histórico o en un edificio existente, se trate de una operación de pequeña escala o de un proceso de transformación a largo plazo, requiere de un posicionamiento claro, un concepto de tratar el contexto. Pero habitualmente ese proceder es de naturaleza ideológica. Además de conocer profundamente el lugar, es necesario poseer los máximos datos objetivos ya que del análisis y posterior síntesis de esos datos resultarán algunas premisas fundamentales del proyecto. Pero no será suficiente conocer solo las limitaciones de la planificación, tener datos sociológicos, climáticos, etc. ya que con este tipo de datos no se podrá obtener otro resultado del trabajo que un resultado abstracto. Así es como trabajó el urbanismo tecnocrático moderno. Por eso, el *international style* representó la verdadera dificultad de articulación entre la arquitectura y el lugar ya que hizo





Piazza del Campidoglio, Roma, antes y después de la intervención de Miguel Angel

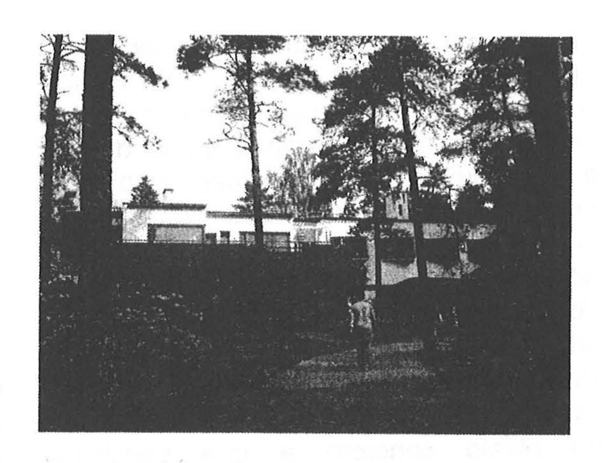
referencias más directas en la obra de arte que en el lugar.

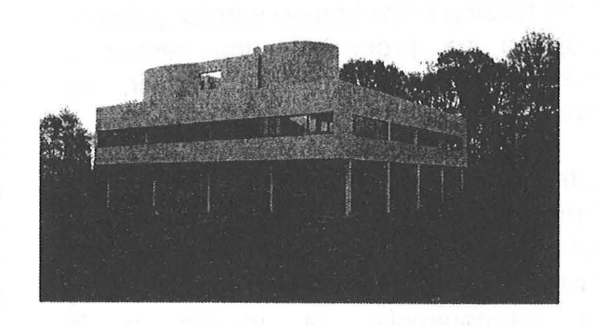
La complejidad de los lugares aumenta gradualmente a partir de un paraje natural al llegar a un área urbana siendo concebidas las sucesivas fases de desarrollo de esa última como "capas" que se superponen a lo largo del tiempo. Todas ellas unidas constituyen la complejidad del contexto. Cualquier operación de proyecto que se realice en ese contexto ha de entenderse como una nueva capa que no sustituye las demás sino que se sintetiza con las existentes para determinar el contexto que leerán las posteriores generaciones.

Con la idea de "contexto" se relaciona de cierta manera el concepto de "paisaje". **El paisaje** implica la acción humana con un resultado estético, a veces no pretendido e incluso si este resultado estético es obra exclusiva de la naturaleza, sólo existe una vez descubierto, mirado por el hombre, obedeciendo siempre a una acción humana que lo dota de sentido. Así que el

[38] Venturi, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Col. Arquitectura y crítica, Barcelona, 1978.

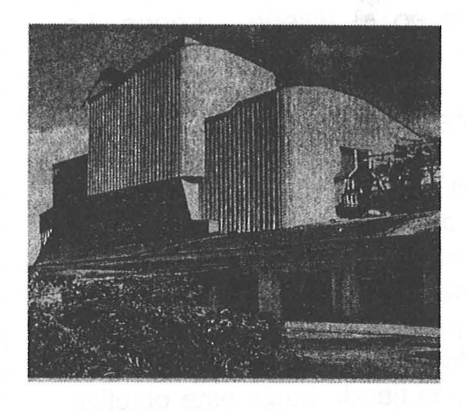
contexto, entendido como paisaje, permite avanzar hacia una interpretación que lo concibe como arquitectura de modo que, metológicamente, arquitectura y paisaje quedan completamente fundidos. La indisociabilidad entre arquitectura y paisaje llega a ser clarificadora de **la relación entre la tipología edificatoria y la morfología urbana**. El reconocimiento de un cierto modo "típico" de concebir la arquitectura y construirla adquiere pleno sentido a través de la morfología que mide la evolución de la ciudad y de sus arquitecturas, la inercia de las formas urbanas y sus transformaciones.

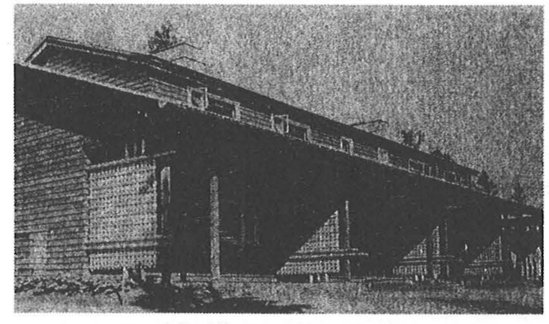




Villa Mairea de Alvar Aalto y la Villa Saboye de Le Corbusier.

La idea de **"adecuación"** de la arquitectura con respecto a su entorno sería lo contrario a una **"voluntad de estilo"**[39]. Este último sería consecuencia de la reafirmación de una determinada *episteme* histórica, por la cual la arquitectura cobra especial vigor. En estos términos, la situación histórica se hizo particularmente incisiva en el Renacimiento, en el Neoclasicismo o en las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, sin que ello implique necesariamente que estas actitudes fueran generalizadas, incluso entre artistas o arquitectos contemporáneos entre sí. Frente a ese tipo de arquitectura con intereses puro-formales, la que se caracteriza por su voluntad de adecuación al contexto muestra un desinterés por el estilo ya que en ella predominan los valores específicos de cada situación de proyecto, -tema, lugar, construcción- al margen de esos componentes"[40]. Pero ello no significa que ambas voluntades se anulan, sino que en determinados momentos predomina alguna de esas tendencias. Como dos ejemplos a analizar, que aún cuanto parecen antitéticos, ambos muestran como adquieren significación a través de su relación con el lugar, sería la Villa Mairea de Alvar Aalto y la Villa Saboye de Le Corbusier.





Alvar Aalto, edificaciones industriales, Varkaus y Vaasa, Finlandia, 1944-1945

[39] Linazasoro, José Ignacio, *Apuntes para una teoría del proyecto*, Universidad de Valladolid, 1984, p.28.
[40] *Idem*

La **relación entre función y contexto**, es otra cuestión importante; no sólo no se excluyen -como algunos, sobre todo interesados en la predominancia de la función, quieren hacer parecer- sino que por el contrario de su presunción resulta el proyecto mismo. No existe contradicción entre la exigencia subjetiva de apropiarse personalmente del carácter urbano, del *genius loci*, o como diría Walter Benjamín, "del dios mismo de la ciudad" y aquella realista a responder con un objeto concreto a una cuestión funcional. Al contrario si no se presenta esta tensión entre tiempo interior y tiempo objetivo se produciría una respuesta inanimada y patética, es decir, se produciría una cosa que ya existía[41].

Otra consideración del concepto de "adecuación" de la arquitectura al contexto sería su enfrentamiento al **"tipo"** que representa la "generalidad" y la permanencia, la inercia y la experiencia histórica. Desde este punto de vista, se plantean aspectos interesantes en el diseño urbano. La noción de "adecuación" al contexto comprende siempre la tensión generalizada que caracteriza a la experiencia histórica de la arquitectura, es decir, el sentido común a todas las soluciones a un problema particular que la arquitectura plantea a sí misma, la casa, el espacio público, la calle, etc. Esta no puede prescindir de aquel elemento de generalidad que resalta de cada obra que tiende hacia este objetivo específico[42].

Así que la idea de contexto expresa los diferentes niveles de articulación espacial y temporal, de lo nuevo y lo antiguo preexistente, de la escala pequeña de la arquitectura con la escala grande de la ciudad, el territorio y el paisaje. Así mismo se reconoce como expresión de las relaciones de afecto que se establecen al proyectar en un contexto. Clásicamente esa actitud frente al proyecto tiene su origen y su primer grado de sistematización teórica en la tratadística albertiana. Pero la conocida tesis de Aberti que relaciona la parte con el todo y transfiere las propiedades de la arquitectura a la ciudad, frente a la experiencia medieval de homogeneidad entre arquitectura y ciudad, lo que hace es iniciar una comprensión de la identidad de la arquitectura en tanto que pensada como diferente y recortada de ese magma preexistente. Alberti es el primero que define la arquitectura en negativo sobre la ciudad discreta y homogénea, pero también el primero que pone en marcha la disolución de la precedente tendencia a una **arquitectura artesana concebida como una práctica mimética** de lo previo urbano[43]. También se debe al Renacimiento el nuevo concepto de espacio público que se piensa de forma unitaria y como forma singular igual que la arquitectura. Este concepto trasciende del problema morfológico a todo un saber acerca de la cultura acumulada como **expresión de poder**. Como diría Sennett, "de la comprensión conjunta de formas y de instrumentos de regulación surge el reconocimiento de los ritmos, módulos y tejidos como expresión de poder"[44].

Desde otra perspectiva distinta**, el contextualismo** más complejo conjuga **espacio y narrativa**; es como hacerse cargo de la historia de la ciudad leída a través de la multiplicidad de ojos o percepciones de los sujetos históricos. De esta lectura podría comprenderse también la diferencia entre **la tipología y el contextualismo:** la primera se puede entender dentro de una **escala histórica macroscópica** mientras que el segundo se relaciona con una **indagación espacio-temporal microscópica**. Esta visión distingue los diferentes niveles de interpretación de lo urbano y del territorio como soportes del proyecto, lo que consiste en una actitud contextualista, es decir, una suerte de deducción-inserción de la forma arquitectónica dentro de la macroforma urbana teniendo en cuenta

---

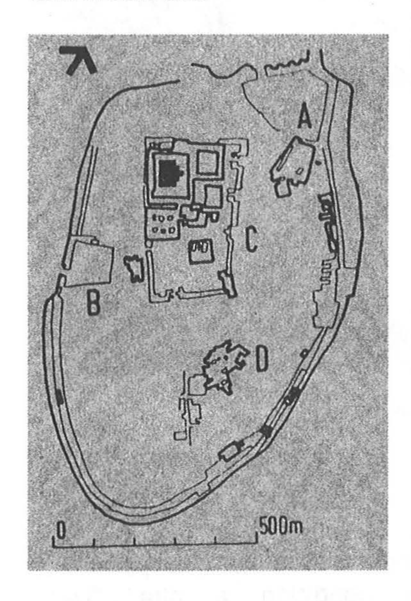
[41] Purini, F., *op.cit.* p.56.

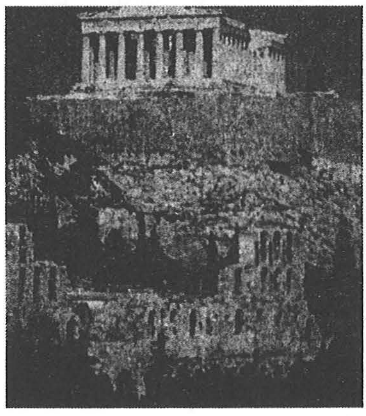
[42] Grassi, Giorgio, *La arquitectura como oficio otros escritos*, G.Gili, 1980, p. 18.

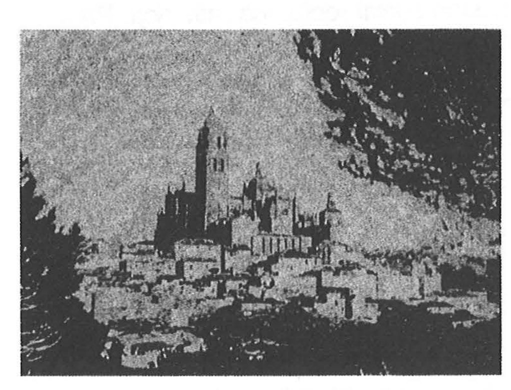
[43] Alberti, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, , Ed. Akal, Madrid, 1991

[44] Sennett, Richard, *La conciencia del ojo*, Versal, Barcelona, 1991. pp. 231-246.

los tiempos de desarrollo y transformación de esta última. En cierta medida, esta actitud proyectual también contiene términos de **renuncia a la especulación experimental** -típica de las vanguardias- aunque, a la vez descree de la potencia paradigmática y didáctica del pensamiento tipológico. Lo contextual es siempre particular y específico, ajeno a las pretensiones paradigmáticas y universalistas.







Ur de los Caldeos, Acrópolis de Atenas y Catedral de Segovia

El concepto de lugar y la movilidad

La definición de un lugar o, según Kevin Lynch, de un "nodo" esta basada en los principios de la Gestalt de proximidad y cierre. La **proximidad** implica una concentración de elementos y el **cierre**, por otra parte, determina un espacio que queda separado de sus alrededores como un lugar particular. Estos lugares existen en la naturaleza; por su configuración se les han atribuido significados mágicos y sagrados. Una cueva o un claro del bosque o una colina expresan un centro extensamente indicado por una masa concentrada que puede tener desde la forma de una simple piedra erecta hasta la de una construcción más compleja. **"La concentración"** de masa para indicar un centro encuentra en la pirámide egipcia su más fuerte expresión. La pirámide no es un lugar para actividades humanas sino la meta del camino de la vida. La concentración en ese caso se ve reforzada por una superficie envolvente continua y por la simetría; también se acrecienta por el **aislamiento**. Cuando una masa se levanta respecto a su alrededor, implícitamente se genera un eje vertical en torno al cual se organiza el espacio. El aislamiento de una ciudadela, la Acrópolis de Atenas, por ejemplo, no solo realza su sacralidad con respecto a la comarca profana que la rodea sino que la convierte en su centro. Las ciudades medievales de Europa tienen ese fuerte carácter de lugar por la combinación de concentración de masa, cierre y acento vertical. Las cúpulas renacentistas también constituyen un centro simbólico ideal.

Pero algunos lugares reales y convencionales de la actividad humana también tienen raíces tan antiguas como los que se deben concentración de masa (simbólica). El cierre o cerco es la primera tentativa real de toma de posesión del entorno. "La primera intuición arquitectónica importante del hombre respecto a su entorno -dominado por fuerzas mágicas- fue la definición a través de un **cercado** del terreno. El "témenos", por ejemplo, es el acto propio de definición de un recinto que adquirió una relación especial con dichas fuerzas. En ese lugar residirían o serían expulsadas. Ese recinto fijaba los límites inseguros emocionalmente entre el yo y el mundo exterior" [45]. Mientras que la masa-centro tiene un carácter ideal, abstracto, el cercado tiene fuertes implicaciones sociales; expresa la reunión y los propósitos comunes. La mayoría

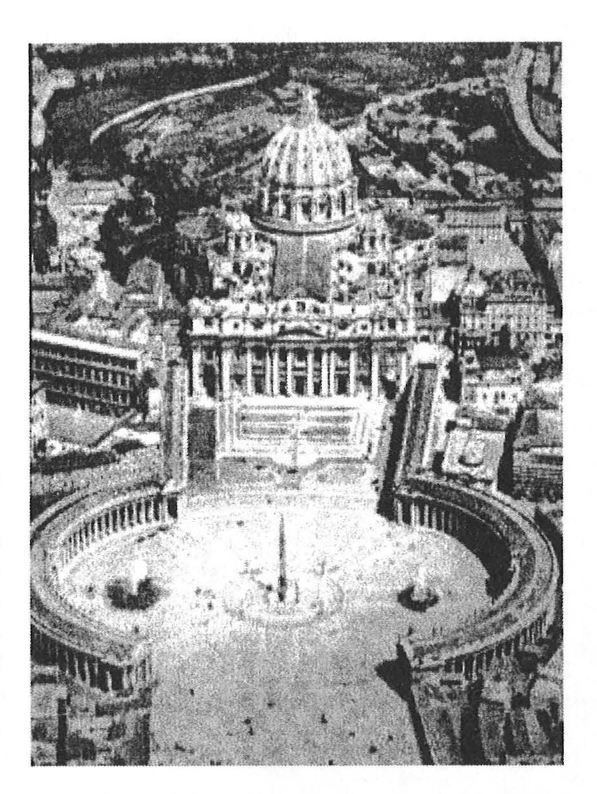
[45] Norberg-Schulz, Christian, *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona : Blume, 1980. p.57.

de las culturas han creado recintos que expresan el tipo de relaciones sociales, los credos religiosos y las formas de poder político. La propiedad arquitectónica esencial se expresa a través de la delimitación claramente definida que asegura la protección tanto física como psicológica[46].

Sin embargo, un lugar no sólo se convierte en **centro** a consecuencia de funcionar como meta en el espacio existencial. De igual importancia es su percepción como punto de partida. Por lo tanto, la tensión entre las fuerzas centrípetas y centrífugas es lo que constituye la esencia de un lugar. La colina capitolina diseñada por Miguel Ángel representa esa esencia de lugar como, tal vez, nunca se había conseguido en la historia de la arquitectura. El conflicto del óvalo en expansión con la estatua del emperador en el centro y la concentración periférica, contiene el problema básico del espacio existencial y su carácter trágico[47]. El baldaquino, en este mismo sentido, define y mantiene el lugar de la manera más fundamental. La pequeña estructura satisface las demandas básicas existenciales de centro; es pues a la vez un centro de atención y de "radiación"[48]. Kevin Lynch define un lugar como algo "distinto e inolvidable" y efectivamente tanto los lugares naturales como los artificiales construidos por el hombre combinan ese carácter particular con una fuerte definición topológica[49] que los hace fijarse en la memoria.

Así que el carácter del entorno ni es algo subjetivo ni es algo externo de hombre, sino un aspecto de la presencia del hombre en el mundo. Los espacios creados por el hombre, los espacios expresivos, como diría Sedlmayr, tienden primordialmente a "dar forma a un carácter inteligible" y la hazaña del artista estriba en la creación de un equivalente inteligible del complejo particular experimentado por él"[50].

Cuando un **espacio** se hace **público**, como una imagen de un ideal común adquiere a veces el carácter de un espacio "sagrado". Con frecuencia estos **centros** constituyen una significativa meta de uno o varios **caminos**, se relacionan íntimamente con la **movilidad**. Si



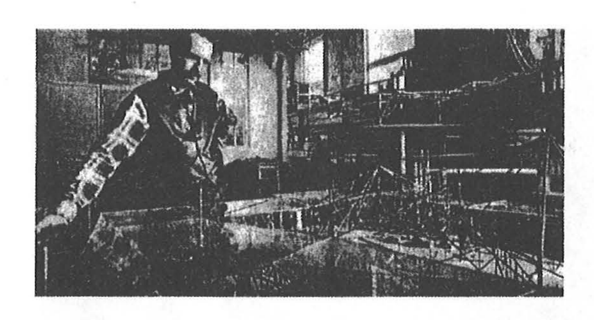
Plaza de San Pedro de Roma

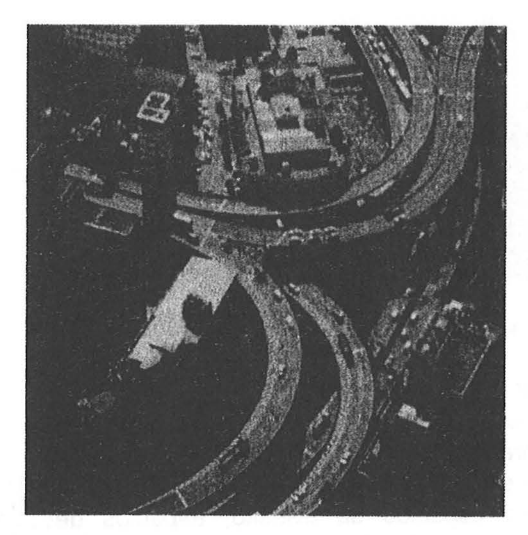
estos "focos" representan una imagen cósmica común, la propia vida puede ser interpretada como movimiento que permite pasar de una condición a otra. "La peregrinación es, por eso, uno de los grandes símbolos de la existencia humana". Según Piaget, la vida es creadora de modelos. Nos convertimos en lo que hacemos. En este sentido, la vida se interpreta como espacio que toma posesión del entorno[51].

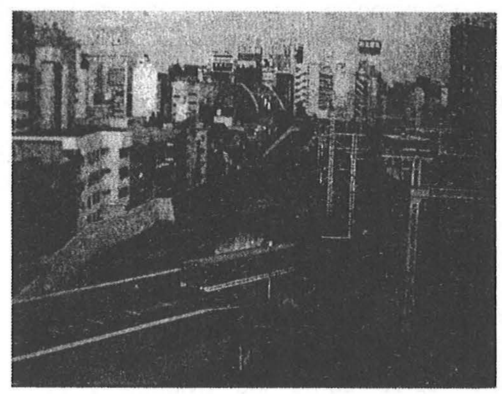
Actualmente la movilidad, gracias al gran desarrollo de los medios de comunicación parece favorecer algunos nuevos problemas con respecto al espacio de la existencia humana, a pesar de que muchos parecen creer que ese desarrollo ofrece posibilidades de una acción social recíproca más rica. Para el teórico del urbanismo, el norteamericano Melvin Webber, por ejemplo, "es **la interacción**, no el lugar, lo que constituye la esencia de la ciudad y de la vida ciudadana"[52].

[46] *Op.cit,* p.58.
[47] *Idem*
[48] *Op.cit,* p.59.
[49] Lynch, Kevin, *¿De qué tiempo es este lugar?* (1972) G.Gili, Barcelona, 1975.
[50] Sedlmayr, Hans ,"Urspring und Anfäge der Kunst" en *Epochen & Werke I*, 1959, p.9, citado en Norberg-Schultz, *op.cit.* p.43.

[51] Piaget, J. *Psicología de la inteligencia.*
[52] Webber, Melvin, "Urban place and Nonplace Urban Realm", *en Explorations into urban Srtucture,* 1964.







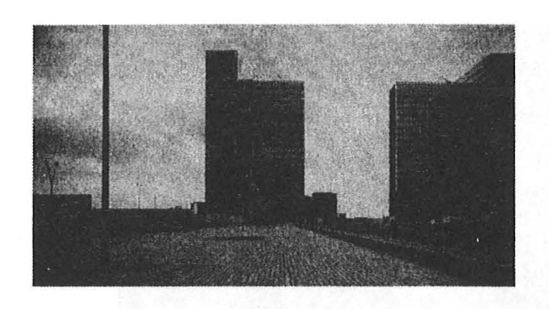
El holandés Constant Nieuwenhuis ha dado una imagen sumamente sugerente de un mundo movil en su fantasía *New Babylon*. "En la nueva Babilonia la gente estaría constantemente viajando. No habría necesidad de regresar a su punto de partida porque éste en todo caso se habría transformado(...). La Nueva Babilonia no tendría un plan determinado. Al contrario, la **indeterminación, la móvilidad y la flexibilidad** sería lo propio de cada elemento[53]. Pero un mundo móvil de esa clase, no basado en la repetición de semejanzas en conexión con un **sistema estable de lugares**, haría imposible el desarrollo humano. Piaget, a través de sus investigaciones de llegan a la conclusión de que un mundo móvil llevaría al hombre a un estado "egocéntrico", mientras que un mundo estable y estructurado liberaría su inteligencia. Un mundo móvil tampoco permitiría una interacción humana real. Christopher Alexander, por ejemplo, indica que las patologías sociales asociadas a la vida urbana (delincuencia, desorden mental, etc.) son inevitablemente consecuencia de la falta de íntimo contacto entre las gentes"[54]. Por otro lado, sería una incomprensión creer que un mundo estable y las imágenes que genera influirían o restarían movilidad al hombre. Es más, según K. Lynch,[55] "el organismo móvil tiene la necesidad de estar orientado entre lo que le rodea y siente el terror de extraviarse". En otras palabras, la movilidad ha de presuponer una **imagen estructurada del entorno**, un espacio que contiene orientaciones generalizadas a la vez que particulares.

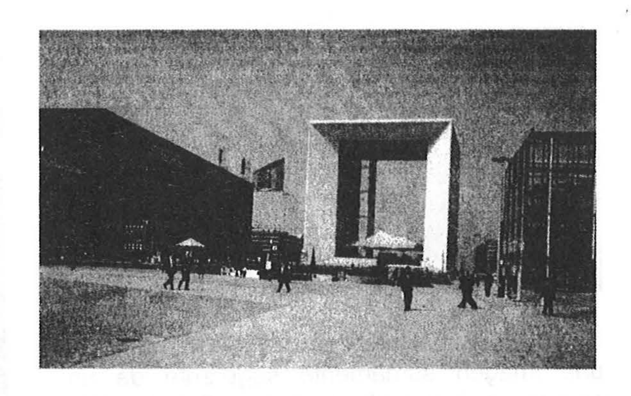
De este tipo de debate se deduce que el entorno humano ha tomado una nueva dirección. Ya no se discute si se debe vivir en viviendas unifamiliares o plurifamiliares sino qué es lo que puede hacer el entorno más satisfactorio para la vida humana. La idea, tan contemporánea, del mundo móvil es poco real y encierra un gran equívoco. Confunde la movilidad y la distancia física con la psíquica y sustituye la identificación con el lugar por el consumo caótico de estímulos. Hans Sedlmayr capta la esencia del problema como una especie de pérdida de un centro de referencia, algo que equivale al desarraigo. Otra interpretación del mismo problema sería el descuido y abandono del medio ambiente. El problema ambiental planteado hoy no es meramente de naturaleza técnica, económica, social ni política. Es fundamentalmente un problema humano: el problema de preservar la identidad del hombre quien salió de su sitio para conquistar el mundo pero se ha quedado con su vaciedad y sin ninguna libertad real; en las palabras de Rilke:

> Oh! nostalgia de aquellas ciudades, que un día,
> En horas fugaces, no fueron suficientemente amadas.
> Cómo me gustaría redondear su silueta en la lejanía
> Por donde descuidadamente transito

---

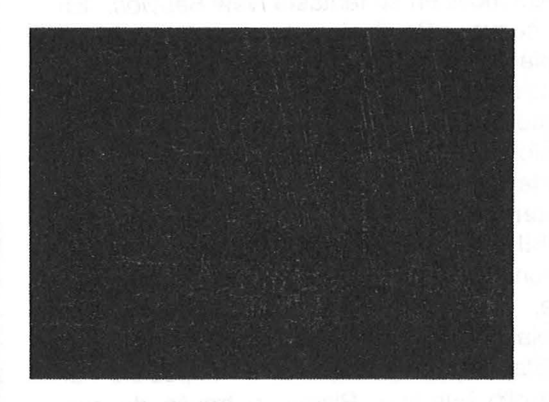
53 *New Babylon*, en *Arcitectural Design*, junio, 1964.
54 Alexander, Christopfer, " The City as a Mechanism for sustaining the Human Contact" en *Enviroment for Man*, ed. W.. Ewald, 1967, citado en Norberg-Schultz,*op. cit*.p44.
55 Lynch, Kevin, *La imagen de la ciudad*, (Cambridge, Massachusetts, 1960), Gustavo Gili, Barcelona, 3ª edición, 1998.





Los "no-lugares"

Son el fenómeno que el antropólogo francés Marc Augé ha calificado como de espacios de la sobremodernidad y el anonimato, definidos por la sobreambundancia y el exceso[56]. Son siempre espacios de tránsito, espacios de escasa comunicación interpersonal. Estos espacios se contraponen al concepto de lugar de las culturas basadas en la tradición etnológica localizada en el tiempo y en el espacio. Cultura y lugar se identifican y se traspasan por las nociones de permanencia y unidad. Los no lugares consisten en espacios de tránsito, dispersión e inestabilidad: lugares de autopista, gasolineras y hoteles, grandes centros comerciales, lugares de consumo y ocio, aeropuertos e intercambiadores de modalidades de transportes, medios de transporte rápido como los aviones y el ferrocarril. Son lugares donde se opera con las tarjetas de crédito y las tarjetas de identificación, donde la comunicación se reduce al mínimo. Hace falta identificarse y acreditarse ya que eso no es función del lenguaje. Por eso, se necesita el carnet de identidad, el pasaporte, la tarjeta de crédito, la carta de embarque, el localizador, la acreditación. En esos lugares el usuario pretende pasar lo más rápido e inadvertido posible, quedar atrapado el menor tiempo posible. Por eso, la predilección por la velocidad: trenes, aviones que llevan de un lugar a otro, lugares donde la gente pretende integrarse completamente y pasar desapercibido en la masa. En los aviones se vive la experiencia máxima del no lugar, deseo de duración mínima, y mínimo contacto con la realidad de vientos y turbulencias; en definitiva caída en una experiencia narcotizante que permite especular a Paul Virillo: "la ópera de hoy es el boeing 747, nueva sala de proyección en la que se intenta compensar la monotonía del viaje con el atractivo de las imágenes, festival de las travesías aéreas, desurbanización pasajera en la cual las



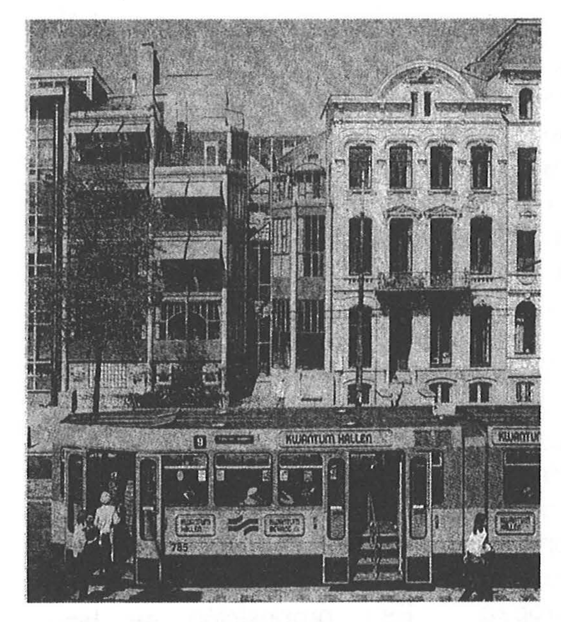
metrópolis de los sedentarios es sustituida por las micrópolis nómadas y merced a la cual el mundo sobrevolado pierde todo interés, hasta el punto de que el confort subliminal del avión supersónico impone su ocultación total, y quizás exija en el futuro la extinción de las luces y la narcosis de los pasajeros[57].

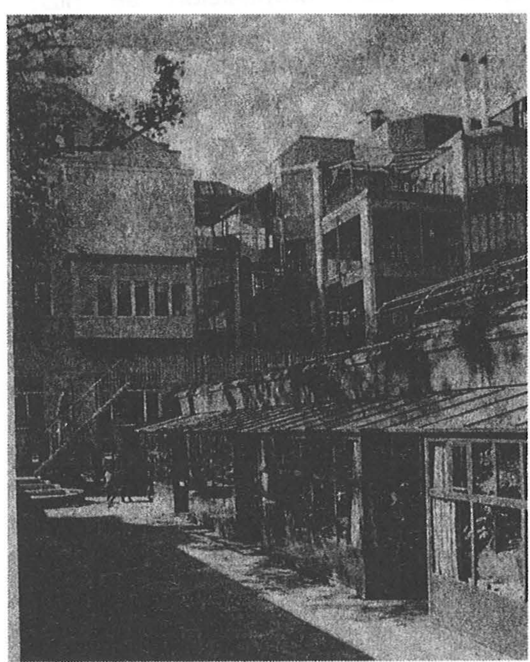
En los espacios públicos de la nueva generación como son los grandes centros comerciales, el vacío de la plaza tradicional como lugar de encuentro y comunicación es sustituido por el lleno de los objetos de consumo. Las autopistas atraviesan franjas de no lugares, lugares que se anuncian y nunca se visitan y se conciben para percibirse a gran velocidad[58]. Rutas reales y virtuales generan redes y focos de no lugares en medio de lugares auténticos. Según Marc Augé, la idea de sociedad localizada está siendo puesta en crisis por la proliferación de estos no lugares basados en la individualidad solitaria, en el tránsito y en el presente sin historia. De hecho el espacio del viajero es el arquetipo del no lugar. El espacio del no lugar no crea ni identidad ni relación, sólo soledad y similitud.

[56] Augé, Marc, *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1994

[57] Virillo, Paul, *La estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.

[58] Foucault, Michel, "Espacios otros", *Astrágalo* 7, septiembre, 1997.





Aldo Van Eyck, Hubertus house, Amsterdam

Las actuaciones de A. Van Eyck, por ejemplo, en el tejido histórico de Ámsterdam ligadas a la construcción de vivienda y equipamientos públicos, tienen esta **cualidad contextualista** de renuncia y particularidad. La pretensión humanista del Team X, de practicar una modernidad adaptada también contiene sutiles reelaboraciones del material contextual como el uso de los soportales y los zócalos comerciales, las relaciones lleno-vacío de las fachadas, la disposición privado-público de los espacios abiertos, el uso de los materiales históricos como la piedra y el ladrillo, etc., mientras que conservan ciertos principios pluralistas propios de los CIAM[59].

La idea de que la arquitectura tiene que deducirse de la ciudad mediante la correcta interpretación de ella también tiene su crítica. El hecho es que el concepto de "ciudad" ha experimentado cambios muy drásticos desde la ciudad industrial a la *Grosstadt* y la megalópolis de Gotmann[60] o la ciudad global de Sassen[61]. Frente a esos cambios, la arquitectura ha mostrado cierta tendencia a resistir, lo que resultó ostensible en las teorías de Rowe[62] o en las prácticas proyectuales y didácticas de los hermanos Krier o de la escuela de Arquitectura de La Cambre de Bruselas inspirada en su momento por M. Culto y L. Krier. O, por el contrario, la arquitectura ha reaccionado con una tendencia al revivalismo, con alusiones nostálgicas a la ciudad anterior en sus diversas instancias clasicistas, historicistas o neoracionalistas. El contexto, en los términos que la ciudad actual plantea con los cambios debidos a la movilidad y el aumento de la inestabilidad de la morfología y la tipología se traduce a una cierta disolución de los sedimentos tipológicos de las ciudades. El cuadro de las nuevas condiciones de contexto que la ciudad otorga a la arquitectura, con la crisis de vivienda pública, el rescate de los colectivos sociales típicos y la construcción alternativa, las formas de intercambio a través de los contenedores -que producen mutaciones radicales tanto de las funciones mercantiles como de los espacios de representación-, los *terain vague* y el tratamiento estético de estos vacíos -cierta estetización de lo degradado-, implica, por una parte, la asunción de una dimensión ambiental vinculada a la ciudad-collage como modelo de reproducción urbana, ahora

---

59 Ligtelijn, Vincent, (ed.) ,*Aldo van Eyck's works,* Birkhäuser, Basilea, 1999.
60 Gotmann, J., *Megalopolis,* MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1961.
61 Sassen, S., *The Global City. New York, London, Tokyo,* Prinseton Univercity Press. Prinseton, N.J., 1991a.
62 Rowe, Colin y Koetter, F., *La ciudad Collage* (Cambridge, Mass, 1979), G. Gili, Barcelona, 1981.

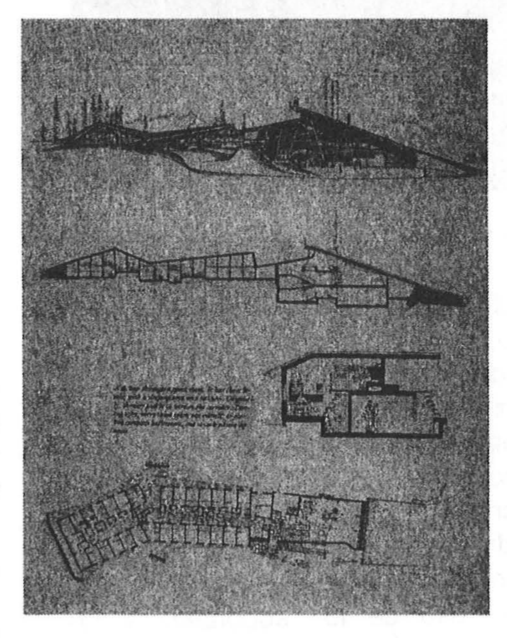
clara y regresivamente una planificación de fragmentos, y por otra, la sumersión en un estado de pesimismo sobre la calidad de la vida urbana y la degradación de la ciudad pública[63].

Hay algunos discursos exitosos que derivan de *Aprendiendo de Las Vegas* de Robert Venturi, que se convierten en verdadera apología del *detritus* y que inducen a un insólito aprendizaje: habría que aprender del *detritus*, de lo indeseable de la ciudad[64]. De allí que se habla de un **contextualismo sucio**, cuya paradoja central radica en que ahora la arquitectura sin referencias cualificadas -más que la ciudad de la basura o los territorios devastados o erializados- puede ejercer una nueva práctica mimética: la *bad city*. La desvirtualización del contenido ético del contextualismo positivo, retiene sin embargo, el método de acopiar la nueva arquitectura de los contextos, sólo que si ahora el contexto es malo, la arquitectura también lo será. Ese es el predicamento del influyente Rem Koolhaas en su Euralille quien además habla de su experiencia de haber gozado de ciudades de alguna calidad que no depende de la buena arquitectura.

Por otro lado, existe inversamente a la formulación de las ideas contextualistas, según las cuales la ciudad determina a la arquitectura y hace que ésta deba definirse como una especie de deducción o comentario de aquélla, un concepto, quizá emparentable con el albertiano, que frente al de contextualizar la arquitectura predica el "arquitecturizar" la ciudad. De este concepto derivaba la arquitectura moderna, una arquitectura que pretendía aplicar sus propios parámetros de control sobre la ciudad, inviable en el sentido de aprehender las distintas ciudades -económica, política, semiótica y culturalmente- contituyendose la relación entre arquitectura y ciudad en términos de abstracción y perfectamente ejemplificada en la ciudad de los CIAM.

La voluntad de control de la ciudad según variantes de la arquitectura se ejemplificó en la arquitectura del empirismo nórdico, la arquitectura del Team X, pero también en las arquitecturas utópicas de los sesenta -Archigram, metabolismo, línea aditiva, megaestructuras...-, arquitecturas con una pretensión de regular la vida social y el consumo. Pero nuestra referencia más posibilista fue la arquitectura de la tendencia historicista con una implícita proposición de mundialización de la ciudad histórica europea. Esa proposición se hizo explícita en la arquitectura de la IBA berlinesa y en diversas actuaciones en centros históricos, más que en la arquitectura metropolitana de contextos percibidos como selvas salvajes e inmanejables[65].





Ralph Erskine, Tourist hotel, Borgafjäll (1948), Suecia

[63] Solá Morales, Ignasi, *Presente y futuro. La arquitectura en las ciudades*, ponencia central del XIX Congreso de la UIA, Barcelona, 1996, incluido en la publicación mismo nombre.

[64] Venturi, Robert, Izenour, Steven, Scott Brown, Denise *Aprendiendo de las Vegas*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

[65] Solá Morales, I."Territorio construido" en *Arquitectura viva 35*, Madrid, 1994.pp.10-23.

A De Carlo, Erskine y Piettila pertenecen algunas de las propuestas modernas contextualizadas que implican una sensibilidad frente a la forma preexistente urbana y natural. Como señalaría Richard Sennet se trata de una lógica contextualista vinculable no sólo con la especificidad natural-formal de un contexto determinado, sino con su cualidad y especificidad cultural, con la idea de identidad como diferencia de una cultura regional.[66] En este plano se podrían definir también algunos trabajos de Álvaro Siza que muestran una voluntad de adaptar las decisiones proyectuales a un *locus* determinado e interactuar con una condición cultural regional. Relacionados con el rescate de tradiciones populares y saberes constructivos locales están los trabajos realizados por Mario Ridolfi o los de Lina Bo Bardi en el centro histórico de la Bahía -un contexto degradado y estrechamente ligado a usos populares muy activos-. Para ellos la revalorización de las formas tradicionales y culturas populares es una apuesta .

Los trabajos de Carlo Scarpa se podrían caracterizar también como un contextualismo morfológico o visual que mira su inmediatez histórica, el Véneto, en ese caso, registrando y reelaborando la memoria del contexto. La metodología de Scarpa lleva a una suerte de exasperación del fragmento, un quehacer transitorio en espera de una sistematización narrativa cuya posmodernidad acosa y destruye. Su virtuosismo en el dibujo cuya única certeza estriba en una artesanía proyectual se lleva a cabo dependiendo únicamente del material y se construye sobre la memoria visual. El proyecto no importa como producto integro y queda disuelto en la destreza técnica del detalle[67].

[66] Sennett, R., *op. cit.*

[67] Dal Co, F., "El oficio de arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración", en *Occidente 42*, Madrid, 1984. pp.57-93.

Es cierto, pues, que la concepción de adecuación de una nueva intervención al contexto formal y espacial está llevando tanto a concepciones perversas sobre la reproducción urbana como que se pretende todavía sostener un contextualismo positivo y enriquecedor del proyecto en conjunción con la tipología. Estas dos herramientas conceptuales, la tipología y el contexto, podrían todavía operar sobre la recuperación de un espacio urbano de calidad, la recuperación del concepto de espacio público que hoy ha sido sustituido por los espacios comerciales privados, para acabar con la inhospitalidad creciente de los espacios consecuencia de su autonomía técnica y tecnológica, -de la neometafísica de ser en lo tecnológico, según Heidegger-, que erosionan la entidad positiva del contextualismo.

Lo que hace ya más de dos décadas se configuraba como anti-contextualismo, así detectado por Lafaivbre[68], y a prósito de la entonces hegemonía arquitectónica de la deconstrucción, la negación del lenguaje o la puesta en crisis de la condición narrativa de la arquitectura, la reducción de los significados a un virtual metalenguaje arquitectónico, el culto al silencio comunicativo o la actitud hipercomunicativa o hiperanalítica que anulaba todo discurso, ponían en crisis y anunciaban el eminente cierre del discurso contextualista.

[68] Lefaivbre, L., "Otro realismo sucio", *Arquitectura viva 3*, Madrid, 1988. pp.9-15.

NOTAS

NOTAS

CUADERNO



CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

